



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN COMUNICACIÓN
LÍNEA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

**Árabes y musulmanes en la ficción seriada estadounidense (2017-2021).
Un modelo de representación desde la hegemonía cultural.**

DARÍO BERCIANO GARRIDO

Tesis doctoral dirigida por:
VIRGINIA GUARINOS

Sevilla, 2021

Árabes y musulmanes en la ficción seriada estadounidense (2017-2021).

Un modelo de representación desde la hegemonía cultural.

A Virginia Guarinos, por la ayuda y el apoyo mostrado en todo momento.

A mi familia, por el cariño y los ánimos ininterrumpidos.

A mis abuelos, gracias.

Resumen

La presente tesis doctoral se focaliza en el estudio de la construcción y representación de los personajes árabes y/o musulmanes en las series de ficción estadounidenses, quienes son comprendidos, en gran medida, como los enemigos predilectos de Occidente. De este modo se analizan cuatro obras de éxito y difusión masiva (*Homeland*, *The Looming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*), atendiendo a los personajes desde sus distintas esferas de acción, así como a la construcción estereotipada de los mismos y a la utilización de las normas propagandísticas para su configuración como antagonistas. A través de una metodología sustentada en la teoría de la narrativa fílmica, junto con un amplio análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo), se profundiza en la búsqueda de la existencia de un modelo de representación de árabes y/o musulmanes, el cual pudiera ser extrapolable a otros productos de ficción occidentales de temática análoga (y no necesariamente de mismo formato), cuyo último fin obedece al objetivo de responder cómo son trazados dichos personajes desde la mirada hegemónica occidental.

Palabras clave:

Árabes; Musulmanes; Series de televisión; Cultura hegemónica; Propaganda; EE. UU.

ÍNDICE

Introducción	p.15
I. CUESTIONES PRELIMINARES	
1.1. Recorte y constitución del objeto de estudio	p. 21
1.2. Propuesta y delimitación del corpus	p. 21
1.3. Justificación de la investigación	p. 24
1.4. Objetivos de la investigación	p. 28
1.5. Preguntas de investigación	p. 28
1.6. Problemas y limitaciones	p. 30
1.7. Contexto de la investigación	p. 31
II. ELABORACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO	
2.1. Estudios culturales: la subcultura y lo marginal desde la hegemonía cultural	p. 39
2.1.1. Una introducción a los estudios culturales: su nacimiento	p. 39
2.1.2. La escuela de Birmingham: influencias, autores y aportaciones	p. 41
2.1.2.1. Gramsci: la teoría de la hegemonía	p. 41
2.1.2.2. Althusser: los aparatos ideológicos y represivos del Estado	p. 42
2.1.2.3. Hall: alta y baja cultura, y subcultura	p. 43
2.1.3. El estudio de lo marginal desde la teoría feminista: más allá de la raza/etnia	p. 45
2.2. Occidente vs. Oriente: la representación de los <i>otros</i> en oposición a <i>nosotros</i>	p. 50
2.2.1. La construcción occidental de Oriente	p. 50
2.2.2. El orientalismo desde la visión de Edward Said	p. 51
2.2.2.1. Breve apunte de elogios y críticas a <i>Orientalismo</i> (1978)	p. 52
2.2.3. Orientalismo: un concepto asociado a políticas imperialistas	p. 54
2.3. La teoría de la propaganda: una herramienta para construir al enemigo	p. 58
2.3.1. Un acercamiento al concepto de propaganda	p. 58
2.3.2. Tipologías de propaganda	p. 63
2.3.3. El poder de la imagen en la propaganda	p. 63

2.3.4. La propaganda y sus reglas	p. 64
2.3.5. Propaganda de guerra y configuración del enemigo	p. 67
2.3.6. La construcción propagandística a razón del fundamentalismo islámico	p. 68
2.4. El estereotipo y su transmisión	p. 70
2.4.1. Estudios teóricos: intentando delimitar el estereotipo	p. 70
2.4.2. El estereotipo en los medios de comunicación	p. 80
2.4.3. Transmisión del estereotipo: teoría del cultivo	p. 84
2.5. Una tradición occidental: los estereotipos sobre árabes y musulmanes	p. 88
2.5.1. Principales estereotipos sobre la comunidad árabe y/o musulmana	p. 88
2.5.2. La sociedad árabe y/o musulmana	p. 91
2.5.2.1. La religión: más allá del islam	p. 91
2.5.2.2. Oriente: pobreza y atraso	p. 95
2.5.3. La mujer árabe y/o musulmana	p. 97
2.5.3.1. Victimización de la mujer árabe: oprimida, sumisa e invisible	p. 97
2.5.3.2. El atuendo en el punto de mira: significación y uso del velo	p. 100
2.5.3.3. La clitoridectomía y la poliginia en el mundo árabe	p. 104
2.5.4. El hombre árabe y/o musulmán	p. 106
2.5.4.1. La violencia en la sociedad árabe: la figura masculina	p. 106
2.5.4.2. Los hombres árabes: terroristas y mártires	p. 107
2.6. Hollywood: manual de instrucciones para estereotipar al pueblo árabe	p. 109
2.6.1. La representación del pueblo árabe en la ficción	p. 109
2.6.2. Un autor de referencia: Jack G. Shaheen	p. 111
2.6.3. Evelyn Alsultany: un nuevo enfoque en las representaciones	p. 117

III. METODOLOGÍA

Primera parte: Fundamentos metodológicos.

3.1. Análisis del personaje audiovisual. Un modelo teórico	p. 125
3.1.1. Una aproximación a la narrativa audiovisual	p. 125
3.1.2. El personaje. Búsqueda de un punto de partida	p. 127
3.1.3. Casetti y Di Chio: el personaje y sus perspectivas de estudio	p. 129

3.1.3.1. Villano y héroe: personajes enfrentados	p. 131
3.1.4. El enfoque fenomenológico: completando el concepto	p. 132
2.1.5. Delimitación del personaje	p. 134
3.2. El análisis de contenido como método: teoría y práctica	p. 136
3.2.1. Introducción al análisis de contenido	p. 136
3.2.2. Conceptualización del análisis de contenido	p. 137
3.2.3. El análisis de contenido como metodología	p. 139
3.2.3.1. Determinación del objeto del análisis	p. 140
3.2.3.2. Determinar el sistema de codificación	p. 140
3.2.3.3. Determinar el sistema de categorías	p. 141
3.2.3.4. Comprobar la fiabilidad del sistema de codificación-categorización	p. 141
3.2.3.5. Inferencias	p. 142
3.2.4. El análisis de contenido cualitativo	p. 142
Segunda parte: Diseño metodológico.	
3.3. Planificación de un diseño metodológico	p. 147
3.4. Elaboración de un modelo de ficha de análisis	p. 149
3.5. Cómo ejecutar el análisis: explicación del proceso técnico	p. 152
 IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS DEL ESTUDIO	
4.1. Análisis y resultados de <i>Homeland</i>	p. 155
4.1.1. Análisis de los personajes	p. 155
4.1.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios	p. 164
4.1.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos	p. 169
4.1.3.1. Estudio de los estereotipos verbales	p. 169
4.1.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos	p. 174
4.1.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas	p. 176
4.2. Análisis y resultados de <i>The Looming Tower</i>	p. 180
4.2.1. Análisis de los personajes	p. 180
4.2.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios	p. 194
4.2.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos	p. 200

4.2.3.1. Estudio de los estereotipos verbales	p. 200
4.2.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos	p. 203
4.2.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas	p. 206
4.3. Análisis y resultados de <i>Jack Ryan</i>	p. 210
4.3.1. Análisis de los personajes	p. 210
4.3.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios	p. 224
4.3.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos	p. 233
4.3.3.1. Estudio de los estereotipos verbales	p. 233
4.3.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos	p. 235
4.3.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas	p. 237
4.4. Análisis y resultados de <i>Strike Back: Retribution</i>	p. 242
4.4.1. Análisis de los personajes	p. 242
4.4.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios	p. 253
4.4.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos	p. 259
4.4.3.1. Estudio de los estereotipos verbales	p. 259
4.4.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos	p. 264
4.4.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas	p. 267

V. RESULTADOS, DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Primera parte: Discusión de resultados.

5.1. Discusión de resultados	p. 275
5.1.1. Discusión de resultados sobre el análisis de los personajes	p. 275
5.1.2. Discusión de resultados sobre el análisis de los estereotipos y temas	p.286
5.1.3. Discusión de resultados sobre el análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas	p. 291

Segunda parte: Conclusiones.

5.2. Conclusiones finales	p. 299
5.3. Futuras líneas de investigación	p. 311

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FÍLMICAS

6.1. Bibliografía	p. 315
6.2. Webgrafía	p. 341
6.3. Filmografía	p. 346

VII. ANEXOS

7.1. <i>Homeland</i>	p. 353
7.2. <i>The Looming Tower</i>	p. 354
7.3. <i>Jack Ryan</i>	p. 355
7.4. <i>Strike Back: Retribution</i>	p. 356

Introducción

Se ha cumplido el vigésimo aniversario del mayor atentado terrorista de la historia occidental registrado hasta la fecha, el 11S, el cual es recordado cada año en todos los medios de comunicación con inmensa tristeza y desazón. A partir de dicho momento, 11 de septiembre de 2001, no solo se produjeron cambios importantes en el ámbito de lo político, ya que la industria del entretenimiento, con Hollywood como bastión, sufrió una transformación significativa: productores, guionistas y directores de ficción modificaron sus proyectos con la intención de evitar herir la sensibilidad de la sociedad estadounidense; por ejemplo, suprimiendo escenas que contenían imágenes del World Trade Center de Nueva York, entre otras acciones coyunturales a dicho suceso. Asimismo, en los años posteriores a la tragedia comenzaron una serie de producciones cinematográficas que ilustraban aquel 11S, la mayoría con la etiqueta de “basada en hechos reales”, y también se estrenaban filmes de género bélico y dramático, cuya temática abordaba los conflictos entre Occidente y Oriente (territorio árabe), obteniendo una gran repercusión y acogida por parte del público, además de considerables reconocimientos desde la Academia¹.

¹ Premios de la Academia al Mérito – Premios Óscar.

Por otro lado, el comienzo del siglo XXI coincide con la tercera edad de oro de la ficción televisiva, por tanto, aquellos conflictos representados en los filmes y que alcanzaban gran éxito, paralelamente fueron apareciendo en la serialidad de ficción, consiguiendo unos relevantes datos de audiencia. En este sentido, en las últimas décadas se ha producido un cambio de tendencia en el consumo audiovisual por parte de los espectadores, imponiéndose progresivamente las series de ficción sobre las producciones cinematográficas, las cuales han sabido adaptarse perfectamente a las nuevas lógicas y dinámicas sociales que imperan en la actualidad, reflejando en las mismas realidades sociales más contemporáneas.

Las imágenes producidas en las *majors* estadounidenses son muy poderosas y demonizar al enemigo en épocas de guerra y conflictos bélicos ha sido la tónica habitual desde el nacimiento del cine. De esta forma, la ficción audiovisual ha servido de medio propagandístico durante más de un siglo y, desde Estados Unidos, los árabes han sido el grupo social más estereotipado y representado como ese *otro*, alejado de la civilización y especialmente peligroso, enemigo predilecto de Occidente.

La presente investigación, partiendo del contexto expuesto, centra su estudio en la importancia de las series de ficción estadounidenses de los últimos años como instrumento ya no solo de propaganda, sino como un ejercicio de dominación cultural y distorsión de las identidades árabes y/o musulmanas. En este marco particular, mediante la teoría de la narrativa fílmica y el análisis de contenido como herramientas metodológicas, se investiga qué tipología de construcción y representación se está produciendo de los personajes árabes y/o musulmanes en cuatro series estadounidenses de importancia y difundidas masivamente en múltiples lugares geográficos: *Homeland*, *The Looming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*. En este orden se plantean tres cuestiones principales a resolver: a) la construcción y representación de los personajes árabes y/o musulmanes, así como las acciones, ideologías y espacios que se involucran con los mismos; b) la comprobación de la presencia o ausencia de estereotipos que sistemáticamente han sido ligados a la población árabe y/o musulmana desde Occidente; c) abordar la configuración del enemigo en la ficción desde la teoría de la propaganda y sus normas propagandísticas.

La imagen del árabe y/o musulmán proyectada a través de los productos de ficción obedece a los conflictos políticos, económicos y sociales que fluctúan en su contexto de producción, por ello, se trata de una representación volátil, aunque siempre han sido contruidos desde el mismo prisma occidental, que responde a una posición de

dominación cultural ligada con el poder hegemónico de Occidente y especialmente de Estados Unidos. Así, la representación de los personajes árabes y/o musulmanes, fundamentalmente, se ha visto reducida y dividida en dos tipos concretos de perfiles: el del sabio y culto, en universos ficcionales que recrean el pasado histórico y cultural del islam; y el del villano, en la mayoría de ocasiones como terrorista, en ficciones de temáticas más contemporáneas.

Por ende, el último objetivo de este trabajo de investigación, que atiende a los estudios culturales, al concepto de *orientalismo*, a la propaganda y a la estereotipia social, entre otros asuntos, es intentar ofrecer en sus conclusiones un modelo de representación vigente de los personajes árabes y/o musulmanes que figuran en las series de ficción estadounidenses, pero que pudiera ser extrapolable y contrastable con otros productos occidentales de temática similar, debido a que no solamente este estudio se circunscribe alrededor de una forma de representación de personajes, sino que propone la existencia de una perspectiva ideológica de producción cultural e imaginarios colectivos acerca de la figura del árabe y/o musulmán; no es únicamente ficción, sino el resultado de la configuración ideológica y cultural desde la hegemonía occidental.

BLOQUE I. CUESTIONES PRELIMINARES

1.1. Recorte y constitución del objeto de estudio.

El objeto formal de la presente investigación corresponde a la ficción seriada estadounidense, comprendida como producciones de entretenimiento inmersas en la comunicación audiovisual mediática, y, por tanto, constituyéndose así la *comunicación* como objeto material del estudio. Específicamente se presta atención a las obras cuyas narrativas se desarrollan alrededor de una situación de conflicto generada entre Occidente (población estadounidense) y Oriente (territorio árabe), produciéndose así una exposición de historias que posibiliten estudiar en profundidad los perfiles de las figuras árabes y/o musulmanas. La perspectiva escogida se encuadra dentro de los estudios culturales en comunicación, abarcando la narrativa audiovisual y cuestiones relacionadas con la estereotipia social y la comunicación política, ideológica y propagandística. De este modo, el ejercicio a realizar consiste en un amplio y conciso análisis narrativo que comprenda las siguientes tres cuestiones principales: a) la construcción y representación de los personajes árabes y/o musulmanes, así como las acciones, ideologías y espacios que se involucran con los mismos; b) la comprobación de la presencia o ausencia de estereotipos que sistemáticamente han sido ligados a la población árabe y/o musulmana desde Occidente; c) abordar la configuración del enemigo en la ficción desde la teoría de la propaganda y sus normas propagandísticas.

1.2. Propuesta y delimitación del corpus.

Las obras que constituyen el corpus del estudio son: *Homeland* (2011-2020), *The Looming Tower* (2018), *Jack Ryan* (2018-) y *Strike Back: Retribution* (2018). Se ha optado por analizar dichas series de ficción de producción estadounidense debido a la masiva comercialización de las mismas, en la propia televisión y, principalmente, en plataformas de vídeo bajo demanda como *Amazon Prime*, *Netflix* o *HBO*, entre otras. Todas ellas han alcanzando un enorme éxito en múltiples y diferentes lugares geográficos, tanto en territorios comprendidos como occidentales y semioccidentales, como en zonas orientales². Asimismo, además de tratarse de series *post 11S*, son producciones de la última década y, particularmente, de los últimos años. Este hecho obedece a que el objetivo de la investigación, *grosso modo*, persigue averiguar, valorar y definir qué tipo de representaciones se están proyectando a través de los personajes

² Dentro del marco de calificación geográfica establecido por Huntington (1996).

árabes y/o musulmanes, respetando un espacio temporal desde los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. Es por esta razón que han sido descartadas producciones de importancia e influencia como *24*, *NCIS*, *Sleeper Cell*, *The Grid*, *Threat Matrix*, *The Agency* o *Sue Thomas*; porque se encuentran demasiado próximas al suceso mencionado (11S), naciendo entre 2001 y 2005 la mayoría. Se trata de producciones que están altamente influenciadas por la situación de inseguridad e inestabilidad que vivió Estados Unidos tras los atentados en el World Trade Center de Nueva York. Igualmente, otras producciones más contemporáneas también han sido descartadas, como *Bodyguard* (2018) o *Kalifat* (2020), de producción británica y sueca, respectivamente, ya que la investigación se encuentra focalizada en la producción nacional estadounidense, aunque sí se han acogido las coproducciones, como el caso de *Strike Back: Retribution*, británica-estadounidense.

Por otro lado, se han identificado otras series de ficción en donde intervienen algunos personajes árabes y/o musulmanes que igualmente han sido excluidas de la investigación, como *Tyrant* (2014-2016) o *Ramy* (2019-), porque no cumplen todos los requisitos indispensables para formar parte del corpus: una ficción comprendida entre 2017-2021 (últimos cinco años); de producción estadounidense; con difusión masiva y éxito internacional; apareciendo un mínimo de cinco personajes árabes y/o musulmanes de carácter principal o secundario (que permitan estudiar con profundidad dichos perfiles); y que la mayor parte de la acción dramática suceda en territorio árabe (lo cual beneficia y compromete el nivel de representación del asunto a abordar en la tesis doctoral).

En cualquier caso, como se explicará ampliamente en siguientes apartados, este trabajo toma como contexto de investigación, a modo de punto de partida, el 11S y sus consecuencias sociales, políticas y económicas y, sobre todo, las que afectaron a la industria del entretenimiento, en concreto, al cine, a las series y a los programas de televisión. Sin duda los ataques terroristas significaron un punto de inflexión, no solo en Estados Unidos, sino en todo Occidente, de ahí la necesidad de atenderlo. Pero la principal razón de la conformación de este corpus se debe al interés del doctorando por indagar en la tendencia actual relativa a la construcción y representación de personajes árabes y/o musulmanes después de casi completar dos décadas (tomando de referencia el año de producción de las series que son objeto de estudio) del mayor atentado terrorista ocurrido en suelo occidental. En este sentido, las representaciones en la ficción de estos personajes, *a priori*, no deberían estar excesivamente influenciadas por el 11S,

dado el espacio de tiempo transcurrido entre ambas cuestiones, aunque quizás continúa afectando o, simplemente, que desde Estados Unidos siempre se configura y emite una imagen sesgada y negativa de los árabes y/o musulmanes, con distintos matices y variaciones, pero desde una misma dirección.

De esta forma, la muestra de la presente tesis doctoral responde a un total de cuatro series de ficción estadounidenses, donde se estudia y analiza una temporada completa de cada una de estas, dando como resultado un análisis total de 48 episodios:

1. Octava (y última) temporada de *Homeland* (2020), x12: **Deception Indicated** (8x01), **Catch and Release** (8x02), **False Friends** (8x03), **Chalk One Up** (8x04), **Chalk Two Down** (8x05), **Two Minutes** (8x06), **F**ker Shot Me** (8x07), **Threnody(s)** (8x08), **In Full Flight** (8x09), **Designated Driver** (8x10), **The English Teacher** (8x11), **Prisoners of War** (8x12).

2. Única temporada de *The Looming Tower* (2018), x10: **Now It Begins...** (1x01), **Losing My Religion** (1x02), **Mistakes Were Made** (1x03), **Mercury** (1x04), **Like It's 1999** (1x05), **Boys at War** (1x06), **The General** (1x07), **A very Especial Relationship** (1x08), **Tuesday** (1x09), **9/11** (1x10).

3. Primera temporada de *Jack Ryan* (2018), x8: **Pilot** (1x01), **French Connection** (1x02), **Black 22** (1x03), **The Wolf** (1x04), **End of Honor** (1x05), **Cources and Methods** (1x06), **The Boy** (1x07), **Inshallah** (1x08).

4. Primera temporada de *Strike Back: Retribution* (reboot) (2018), x10: **Episode 1** (1x01), **Episode 2** (1x02), **Episode 3** (1x03), **Episode 4** (1x04), **Episode 5** (1x05), **Episode 6** (1x06), **Episode 7** (1x07), **Episode 8** (1x08), **Episode 9** (1x09), **Episode 10** (1x10).

La elección concreta de dichas temporadas se argumenta bajo los siguientes motivos: *Homeland* es la serie de ficción hasta el momento con mayor proyección, nacional e internacional, con casi una década de duración. El escoger la octava y última temporada obedece básicamente a conocer cómo finaliza la representación de los árabes y/o musulmanes en la propia obra, y más teniendo en consideración que su narrativa se vincula con conflictos de inmediata actualidad, como la progresión de los talibanes en Afganistán. Respecto a *The Looming Tower*, establecida como una miniserie inspirada en los hechos reales que envolvieron al 11S, lógicamente, se ha discutido sobre la única temporada existente. En relación a *Jack Ryan*, se atiende a su primera temporada dentro de la ficción seriada, después de un gran éxito de sagas literarias y cinematográficas. Y, por último, se estudia el regreso, después de varios años de ausencia, de *Strike Back*,

con el sobrenombre de *Strike Back: Retribution*, que pretende plantear realidades más coetáneas. Por consiguiente, se intenta analizar las narrativas más actuales de cada ficción o las que provocaron su inicio o vuelta a las pequeñas pantallas, y que, a su vez, concuerdan perfectamente con los requisitos de selección del corpus.

Adicionalmente, cabe destacar que, con el análisis de la octava temporada de *Homeland* se completa el estudio de la ficción, ya que, con anterioridad, la directora y doctorando de la presente tesis doctoral, Guarinos y Berciano-Garrido, han desarrollado un estudio (pendiente de publicación) que versa sobre las siete primeras temporadas de *Homeland*, donde se han testado parte de las plantillas de análisis que son utilizadas en esta investigación.

1.3. Justificación de la investigación.

El proyecto de investigación surge a raíz de diferentes motivaciones, partiendo del propio interés del doctorando y siendo propuesta de tesis doctoral. De esta manera, y con la premisa de que toda investigación académica debería tener un fin social, se plantea este estudio, que intenta resolver una serie de problemas y conflictos que han surgido en torno a la sociedad occidental en relación con las representaciones de árabes y/o musulmanes en las series de ficción. Esta problemática no es nueva, desde el inicio de la industria cinematográfica, Hollywood ha estereotipado a la población árabe y, en particular, a los erróneamente llamados “terroristas islámicos”, como se denominan insistentemente en la mayor parte de los medios de comunicación occidentales, alternándolos con “terroristas islamistas”, “fundamentalistas islámicos”, “radicales islámicos” o “*yihadistas*”, entre otras calificaciones que distorsionan al islam y a las concepciones islámicas como religión. Así se expone en el documento *Precisiones sobre “terrorismo islámico” e “islamofobia”*, elaborado por el Instituto Islam para la Paz (2018), donde se recogen diferentes aportaciones de varios arabistas e islamólogos, entre otros expertos en la materia, que se suman al rechazo de esta terminología. En este orden, Martín Muñoz señala que dichos términos «estigmatizan globalmente a todos los musulmanes, pero que además benefician a los terroristas al identificarlos con todo el mundo musulmán, que es lo que a ellos les gustaría representar» (2), siendo mucho más apropiado y riguroso ajustarse a la verdadera realidad, por ejemplo: “terrorismo de Al Qaeda” o “terrorismo del ISIS”, en caso de confirmarse el grupo en cuestión. Como se

evidencia, la terminología es una consecuencia más del fenómeno de la representación sesgada de árabes y/o musulmanes, que nace en las primeras décadas del siglo XX, se pronuncia a mitad de siglo y se intensifica a partir del 11 de septiembre de 2001, claro punto de inflexión en el mundo y en la industria del entretenimiento. Tal es así que conceptos como *Islamist*, *Fatwa*, *Sharia*, *Jihad*, *Hijab* e *Islamic State*, además de perder su significado original, según la literatura islámica convencional, se han tergiversado y utilizado a favor de la *guerra contra el terror* de Estados Unidos, dando como resultado connotaciones absolutamente peyorativas (Miladi, 2021). No obstante, hay que subrayar que, entre otras regiones y poblaciones, los estadounidenses siempre han visto al árabe y/o musulmán como el enemigo predilecto de Occidente, mucho antes del 11S.

En la actualidad, se podría confirmar que la mayoría de la población no es consciente del mensaje propagandístico que recibe cuando consume un producto de entretenimiento. Por ello, el control de los productos de entretenimiento resulta mucho más efectivo y persuasivo que cualquier discurso con una fuerte intención propagandística, ya que los contenidos tienden a reforzar una serie de mensajes que son familiares al espectador, como pueden ser los relativos a la maldad del enemigo, por citar alguno. La fortaleza de la propaganda reside en su carácter híbrido, que le hace pasar desapercibida frente a la mirada del espectador. Ante esta situación, dada la relativa facilidad para influir sobre las emociones y conductas del público que consume productos audiovisuales, es necesario preguntarse si se está actuando correctamente a la hora de transmitir contenidos (ideológicos), particularmente respecto a un determinado sector de la población, como es la enorme comunidad árabe y/o musulmana, que aumenta progresivamente en número y se extiende por más territorios (occidentales y orientales). En un mundo plagado de conflictos y elevándose, el doctorando cree necesario preguntarse si las series de ficción están favoreciendo o empeorando la convivencia, atrayendo el rechazo hacia lo diferente, irónicamente, en un mundo totalmente globalizado donde los límites entre identidades y etnias cada vez están más difuminados y, al mismo tiempo, más señalados desde diferentes posiciones políticas e ideológicas.

En este punto es importante resaltar que las series de ficción de hoy día son productos que absorben rápidamente las realidades sociales. El porqué de abordar la temática y el corpus elegido se justifica en la “obligación social” que tiene el investigador en ciencias sociales de intentar ofrecer soluciones a un conflicto con décadas de duración, indagando acerca de la construcción y representación más reciente

de los personajes árabes y/o musulmanes que se está produciendo desde Estados Unidos y difundiendo de manera intercontinental. No se trata de un fenómeno aislado que únicamente afecte a una región aislada, sino que se extiende a países muy diversos, perpetuando en dichos lugares la ideología que impregna la ficción. Por ende, y observando los problemas sociales que acompañan actualmente a la población árabe y/o musulmana, sobre todo en territorio occidental, sufriendo continuas discriminaciones y siendo objetos de discursos de odio, entre otras acciones muy negativas, resumidas en un aumento progresivo de la islamofobia, la presente tesis doctoral se posiciona como un documento de lectura que quiere reflejar, a través de la investigación académica, las representaciones más contemporáneas de árabes y/o musulmanes y, a partir de aquí, según los resultados y en la medida de lo posible, colaborar en la resolución de conflictos y problemas que afectan a esta población en particular, que hoy se encuentra conviviendo, no solo en Oriente, sino en la mayoría de países del mundo occidental.

Los resultados más destacados de trabajos e investigaciones anteriores en esta misma materia, la representación mediática de árabes y/o musulmanes desde Estados Unidos, como los de Jack G. Shaheen³ (1984, 1997, 2000, 2001, 2007, 2015) o Evelyn Alsultany⁴ (2011, 2012, 2014, 2015), en síntesis (ya que sus investigaciones serán ampliamente abordadas en el siguiente bloque), evidencian una continua representación negativa de árabes y/o musulmanes en la ficción estadounidense, basada casi exclusivamente en estereotipos. La mayor parte de los estudios de Shaheen centran su atención en los filmes de Hollywood, mientras que los trabajos de Alsultany, más contemporáneos, comienzan a abarcar las series de televisión; de hecho, sus aportaciones sobre la construcción de personajes en la ficción son unas de las más novedosas y relevantes hasta el momento en este campo de estudio. Alsultany (2012: 21-39) propone siete estrategias que utilizan las producciones audiovisuales estadounidenses para representar a los árabes y/o musulmanes: 1. *Inserting Patriotic Arab or Muslim Americans*. 2. *Sympathizing with the Plight of Arab and Muslim Americans after 9/11*. 3. *Challenging the Arab/Muslim Conflation with Diverse Muslim Identities*. 4. *Flipping the Enemy*. 5. *Humanizing the Terrorist*. 6. *Projecting a Multicultural U.S. Society*. 7. *Fictionalizing the Middle Eastern or Muslim Country*.

³ Jack G. Shaheen (1935-2017) es considerado hasta el momento el escritor más influyente en esta área. Fue profesor emérito de Medios de Comunicación en la Universidad de Southern Illinois y consultor en CBS News sobre asuntos de Oriente Medio, entre otras importantes ocupaciones.

⁴ Evelyn Alsultany es profesora asociada del Departamento de Estudios Estadounidenses y Etnicidad en la Universidad del Sur de California en Los Ángeles, y anteriormente fue profesora asociada al programa de Cultura Americana en la Universidad de Michigan.

Dichas estrategias serán testadas en la presente investigación, para comprobar si, años después, prosiguen activas y utilizándose de la misma manera.

Por ello, todo parece indicar que la construcción de personajes árabes y/o musulmanes desde la ficción estadounidense continuará por la misma línea de representación. Sin embargo, hay que exponer ciertos asuntos respecto a los trabajos anteriormente enumerados/citados que difieren notablemente de la presente tesis doctoral. Una de las diferencias más importantes es el objeto de estudio, principalmente con Shaheen. A día de hoy las series de ficción son producciones mucho más relevantes en la sociedad que las cinematográficas; como señala Reviriego (2011: 7): «mientras la ficción cinematográfica ha avanzado hacia su disolución [...] las teleseries han sido capaces de preservar su confianza en la proliferación del relato audiovisual [...] han consolidado su existencia como la venta más fiable para diagnosticar las dinámicas de nuestro tiempo». Es decir, el cine cada vez se consume menos y las series se consumen más, «probablemente porque las series han sabido tomarle el pulso a la cultura popular y a la ansiedad de nuestros días mucho mejor de lo que lo ha hecho el cine» (8). Así, al igual que se manifiesta un cambio de tendencia en el consumo de entretenimiento (en detrimento de los filmes), el canal del mensaje propagandístico cambia, utilizándose las series de ficción como medio ideológico; de ahí la importancia de estudiarlas. Otra diferencia destacable es la amplitud del corpus de sus trabajos, abarcando numerosas producciones (incluso centenares), lo que conlleva inevitablemente a un estudio menos profundo y exhaustivo y, consecuentemente, a una metodología distinta de la utilizada en la presente tesis doctoral, donde se recurre al análisis narrativo y al análisis de contenido como métodos preferentes, y se abarca la construcción de los personajes desde sus distintas esferas, así como las acciones, espacios e ideologías que los envuelven, los estereotipos y temas recurrentes en la representación y la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.

Por tanto, y según lo expuesto, esta investigación se justifica, en resumen, por la continuación del problema/conflicto en la sociedad actual y por la falta de estudios desde las múltiples perspectivas que adopta esta investigación.

1.4. Objetivos de la investigación.

Como se ha avanzado anteriormente, el objetivo principal de la investigación consiste en realizar un análisis narrativo y de contenido desde una triple dirección sobre las series de ficción estadounidenses que conforman el corpus. En primer lugar, se pretende estudiar a los personajes árabes y/o musulmanes como entidad, atendiendo a sus esferas de acción, abarcando sus tres perspectivas (como *persona*, *rol* y *actante*); asimismo, interesan sus acciones, ideologías y espacios donde se desarrollan. En segundo lugar, se observa si existen construcciones estereotípicas desde el imaginario occidental. Y, en tercer lugar, se examina la obra desde un prisma propagandístico, reflexionando sobre la construcción del enemigo. El resultado permitirá extraer un esquema/patrón acerca de la representación de los personajes árabes y/o musulmanes que se proyecta desde las series de ficción estadounidenses, incluso posibilitando la constatación y definición de un modelo de representación.

A raíz del objetivo general, aparecen los siguientes específicos: A) Comparar la imagen y representación que se produce de Occidente y Oriente. B) Identificar los conflictos interculturales más habituales reflejados en la ficción. C) Dilucidar si pudiera existir una postura de creación de contenidos desde la arabofobia e islamofobia. D) Sopesar si las series de ficción estadounidenses funcionan como justificación y respaldo de anteriores o futuros actos geopolíticos. E) Explicar la actuación de las series de ficción como transmisoras de ideologías y sus consecuencias en una era (y país) que, bajo la ley, se considera antirracista, multicultural y post-racial. F) Comprobar si las siete estrategias de “representaciones complejas simplificadas” (“simplified complex representations”) establecidas por Alsultany (2012) continúan visibilizándose en la ficción seriada estadounidense.

1.5. Preguntas de investigación.

La pregunta fundamental, bajo la que se configura la presente investigación, queriendo ofrecer una respuesta amplia y definitiva, gira en torno a descubrir cómo son representados los personajes árabes y/o musulmanes en la ficción seriada estadounidense más contemporánea. Tal y como se mencionaba con anterioridad, el corpus ha sido delimitado mediante unos criterios específicos, atendiendo a la temporalidad, su difusión y alcance, o la influencia de los propios personajes a estudiar,

con el objetivo de aunar una tipología de ficción, en principio, con atributos de producción similares, que permita y posibilite la búsqueda, si es que existiera, de un modelo de representación de árabes y/o musulmanes, lo que conlleva a otra pregunta primordial de investigación: ¿se observa un modelo de representación de árabes y/o musulmanes en la ficción seriada estadounidense?

Una vez planteadas las dos principales preguntas de investigación, aparecen otras cuestiones secundarias (sobre los personajes árabes y/o musulmanes), vinculadas con las primeras, pero con un carácter más específico:

- ¿Cuántos personajes masculinos y femeninos se presentan?
- ¿Cuáles son sus nacionalidades?
- ¿Cómo son contruidos respecto a su dimensión física?
- ¿Cuáles son los rasgos psicológicos más importantes?
- ¿Qué posición social ocupan?
- ¿Qué influencia adquieren en la narración?
- ¿Predomina un rol sobre los demás?
- ¿Qué lugar sostienen en relación con las líneas actanciales?
- ¿Cómo son las interacciones establecidas con otros personajes?
- ¿Cuáles son las principales acciones ejecutadas?
- ¿En qué espacios desarrollan sus actuaciones?
- ¿Qué tipo de ideologías se manifiestan?
- ¿Todos los árabes son representados como musulmanes?
- ¿Todos los musulmanes son representados como árabes?
- ¿Qué estereotipos se manifiestan a través de estos personajes?
- Si los hubiera, ¿cuáles son los estereotipos más utilizados?
- ¿Cómo se representa Oriente?
- ¿Cómo se representa Occidente?
- Si hay algún enemigo, ¿se utilizan las reglas de la propaganda para construirlo?
- Si los hubiera, ¿se manifiestan enemigos de diferentes regiones/nacionalidades?
- ¿Se representa una situación constante de conflicto e inseguridad nacional?
- ¿Aparece la posición dicotómica de *nosotros* (buenos) y *ellos* (malos)?
- ¿Se eleva una figura sobre las demás que focaliza todo el odio y desprecio?
- ¿Se hallan contextos que podrían relacionarse con la geopolítica actual?

Durante el desarrollo de esta investigación, todas las cuestiones planteadas serán abordadas en profundidad; de hecho, las fichas de análisis, que se mostrarán en su determinado momento (bloque III), básicamente se configuran prestando atención a estos asuntos, bajo la teoría de la narrativa fílmica y el análisis de contenido, permitiendo un exhaustivo análisis de los personajes árabes y/o musulmanes, confrontando los datos en la discusión de contenidos y respondiendo tanto a los objetivos como a las principales preguntas de investigación en las conclusiones (bloque V).

1.6. Problemas y limitaciones.

Debido a la naturaleza del trabajo, las limitaciones que *a priori* pueden surgir estarían relacionadas con la posibilidad de acceso a las fuentes primarias de información, que en el momento de la realización de esta investigación son prácticamente imposibles: productores, guionistas y directores de la ficción estadounidense objeto de estudio. En cualquier caso, no es un impedimento para conseguir un resultado satisfactorio de esta tesis doctoral, aunque sí sería un complemento perfecto.

De este modo, el estudio se desarrolla a través del visionado y análisis exhaustivo de las series de ficción estadounidenses, lo que conlleva, previamente, una revisión de todas las producciones que se postulan como posibles objetos de estudio, y, por consiguiente, una inversión de horas bastante sustancial. Por otro lado, la investigación tiene un importante trabajo de documentación y, en este sentido, sí ha habido ciertas complicaciones, resumidas en la dificultad de conseguir una serie de documentos originales (estadounidenses e ingleses), en su mayoría libros, no traducidos a otros idiomas ni comercializados masivamente, que se encuentran actualmente descatalogados a pesar de ser relativamente modernos (últimos 20 años), teniendo que recurrir a la búsqueda y compra de documentos de segunda mano en tiendas especializadas de Estados Unidos, tardando incluso más de cinco meses en recibir algunos de los pedidos solicitados. Esta problemática encontrada, la no difusión (comercialización) de ciertas investigaciones importantes y de autores destacados en la materia, ligadas a combatir los estereotipos sobre los árabes y/o musulmanes, o, de manera más general, a la dominación occidental y fuerza hegemónica, hace plantearse al investigador ciertos interrogantes: ¿No hacen falta en la actualidad este tipo de estudios?

¿No interesan estas investigaciones que se posicionan en contra de las representaciones proyectadas desde Occidente? ¿No hay población que interesa en estos contenidos? ¿Por qué no han sido traducidos estos documentos a otros idiomas si el problema al que se enfrentan es global/mundial? ¿No interesa su difusión? Bajo la mirada y observación del doctorando, sin duda, todas estas cuestiones se transforman en un motivo más para realizar este tipo de investigaciones.

1.7. Contexto de la investigación.

Como último apartado de estas cuestiones preliminares, y antes de introducirse en los siguientes bloques, se cree relevante profundizar, desde el principio, en el contexto de la investigación, porque, en parte, también sirve de justificación y coloca a la presente tesis en el lugar adecuado. De esta forma, se intenta presentar un breve y conciso recorrido diacrónico acerca de los acontecimientos más importantes ocurridos y relacionados, en cierta medida, con el estudio a desarrollar; principalmente sobre el 11S y las acciones políticas posteriores.

En la historia reciente, Estados Unidos (población/instituciones) ha sufrido varios ataques terroristas: contra los cuarteles del Cuerpo de Marines en Beirut (1983), en los aparcamientos del World Trade Center (1993), en la embajada estadounidense de Kenia (1998) o contra el USS Cole (2000). Sin embargo, la fecha más señalada es el 11 de septiembre de 2001, cuando se produjo un ataque múltiple en suelo estadounidense (Nueva York, Virginia y Pensilvania), cometido por 19 hombres árabes y musulmanes, pertenecientes a la red terrorista Al Qaeda.

Inmediatamente después de dicha tragedia, George W. Bush, como presidente de los Estados Unidos (2001-2009), intentó proteger a los ciudadanos árabes de ataques racistas y violentos, presentándose en el Centro Islámico de Washington DC y desarrollando un discurso centrado en los peligros de los estereotipos dañinos, visibilizando a los millones de musulmanes que viven en EE. UU. y destacando su contribución al país, al mismo tiempo que pedía respeto para ellos. Esta idea también fue apoyada por Tony Blair, primer ministro británico (1997-2007), señalando a los fanáticos como culpables de lo ocurrido y liberando a los musulmanes de cualquier tipo de culpa. No obstante, los comunicados emitidos se posicionaron diametralmente opuestos a las opiniones vertidas posteriormente, tanto por el mismo George W. Bush,

como por otros políticos, periodistas, productores de ficción, etc. Ejemplo de ello son algunas citas textuales de importantes personalidades (y muy diversas) de Estados Unidos que recoge Shaheen (2008: 5-6). Así, el representante del Congreso Goode, indicó: «I fear we will have many more [Arabs and] Muslims in the United States... To preserve the values and beliefs tradicional to the United States of America [we must] adopt strict immigration policies»; y el representante King, quien fuera el republicano de mayor rango en el Comité de Seguridad Nacional de la Cámara, expuso que los líderes de la comunidad musulmana estadounidense son «an enemy living amongst us», y que el 85 % de las mezquitas estadounidenses están «ruled by extremists». Por otro lado, el autor y periodista Robert Spencer, señaló que: «Islam is a serious threat to the peace... of the Western World», y el presentador de radio Michael Graham: «Islam is a terrorist organization»; mientras que Mona Charen (sindicalista), escribía: «Every Middle Eastern-looking truck driver should be pulled over and questioned wherever he may be in the United States [...] There are thousands of Arabs in the United States at this moment on student and travel visas. They should all be asked... to go home». En Fox-TV, Bill O'Reilly (presentador de televisión), comentó: «I'm tilted against the Muslim world», y en Fox's *Beltaway Boys*, Fred Barnes (tertuliano político), declaró: «If people are of Middle Eastern extraction, they should be treated a little differently, just for the security of the United States». En C-SPAN, Ann Coulter (abogada), apuntaba: «We need to invade their countries, kill their leaders, and convert them to Christianity». Franklin Graham (predicador cristiano), Jerry Falwell (pastor) y Pat Robertson (magnate de medios de comunicación) hablaron del islam de una manera muy despectiva, asegurando que era una religión «wicked» y que los musulmanes eran «worse tan nazis». Y el cómico Jackie Mason insultó y calificó a toda la religión musulmana como una «murderous organization that teaches hate, terrorismo and murder». Estos ejemplos son algunos de los muchos comentarios e insultos que se transmitieron desde los medios de comunicación en los años posteriores al 11S sobre la población árabe y/o musulmana.

Quizás dichas actuaciones se vieron influenciadas por la aprobación de la Ley Patriota (USA Patriot Act⁵) en Estados Unidos, inmediatamente después del 11S, desde donde se legalizó una serie de polémicas medidas, vinculadas al seguimiento personal y

⁵ Renovada/modificada en 2005, 2006, 2010, 2011, 2015, 2019 y 2020.

al derecho de retención y detención sin pruebas de ciudadanos, siendo anteriormente ilegales, como indica Alsultany (2012):

[M]onitoring Arab and Muslim groups; granting the U.S. Attorney General the right to indefinitely detain noncitizens whom he suspects might have ties to terrorism; searching and wiretapping secretly, without probable cause, arresting and holding a person as a “material witness” whose testimony might assist in a case; using secret evidence, without granting the accused access to that evidence; trying those designated as “enemy combatants” in military tribunals (as opposed to civilian courts); and deportation based on guilt by association (not on what someone has done). (5)

En consecuencia, la vida de millones de árabes y/o musulmanes se vio afectada negativa y repentinamente. En este sentido, según las últimas encuestas publicadas por el Centro de Investigaciones Pew (2017), únicamente el 2 % de los estadounidenses dicen estar muy bien informados sobre el islam y el 65 % afirma no estar informado. Asimismo, otro estudio del mismo centro (2019), asegura que el islam es la religión con un mayor crecimiento en el mundo, pudiendo alcanzar en Estados Unidos los 8.1 millones de musulmanes para el año 2050, y en Europa el 10 % de su población. Esto significa un aumento del 73 % del islam, y se traduce en un hecho significativo: si continúa a este ritmo de crecimiento se convertirá en la religión más seguida del mundo hacia finales del siglo XXI. Sin embargo, la islamofobia y la arabofobia ha continuado creciendo desde el 11S, apareciendo miedos irracionales y prejuicios hacia los árabes y musulmanes. Así lo corrobora la Agencia de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea⁶ (2018), exponiendo que hay árabes y musulmanes europeos que sufren actos de violencia y discriminación en el mercado laboral o dificultades para acceder a una vivienda. Esta información también es compartida por el OBERAXE⁷ (2020), desde donde se arrojan datos parecidos.

Desde el ámbito político estadounidense, después de la administración Bush (2001-2009) irrumpió un discurso muy diferente sobre árabes y/o musulmanes, bajo el mandato de Barack Obama (2009-2017), quien manifestó en numerosas ocasiones comentarios positivos, conciliadores e integradores: «Estados Unidos no ha estado ni estará nunca en guerra con el islam [...] No tengan ninguna duda. El islam es parte de América» (El País, 2009); «Los musulmanes tienen el mismo derecho que cualquiera a

⁶ Siendo el Observatorio Europeo del Racismo y la Xenofobia quien se encargaba de estudiar estas cuestiones desde 1997 y hasta 2007, fecha en que fue reemplazado.

⁷ Observatorio Español del Racismo y la Xenofobia.

practicar su religión [...] Y eso incluye el derecho a construir un lugar para la oración y un centro comunitario en propiedad privada en el Bajo Manhattan» (El Mundo, 2010). «Estados Unidos no está en guerra con el [i]slam, sino con los grupos terroristas y radicales que pervierten esta creencia» (BBC, 2015); «Los musulmanes ayudaron a construir Estados Unidos» (ABC, 2017). Este tipo de declaraciones, por positivas que sean, indirectamente evidencian los problemas de convivencia y tolerancia que aparecen en EE. UU. y que, además, se extienden por casi todos los territorios occidentales. Posteriormente, desde 2017 y hasta 2021, Donald Trump ocupó el cargo de presidente de Estados Unidos, con una conducta y opinión sobre el islam absolutamente desigual a la de su predecesor, y a la que recurrió insistentemente durante su campaña electoral, aquella que le llevó a obtener más de 60 millones de votos (47,3 %) para proclamarse vencedor. Entre sus discursos, donde sostiene la negación de entrada a Estados Unidos de árabes y musulmanes, aparece el siguiente comentario: «Hasta que logremos determinar y comprender este problema y la peligrosa amenaza que plantea, nuestro país no puede ser víctima de horribles ataques de gente que solo cree en la yihad y que no tiene ningún sentido de la razón o respeto por la vida humana» (El Diario, 2015). De hecho, el actual presidente de Estados Unidos, Joe Biden (2021-), en su campaña política criticó duramente las decisiones de Donald Trump en materia de inmigración y, especialmente, las leyes injustificadas que afectaban a árabes y a musulmanes: la llamada “prohibición de los musulmanes”. En este marco, Biden manifestaba: «Los musulmanes-estadounidenses son una parte diversa y vibrante de Estados Unidos, que hacen contribuciones culturales y económicas inestimables a las comunidades de todo el país. Pero también se enfrentan a desafíos y amenazas reales en nuestra sociedad, incluyendo la violencia por motivos raciales y la islamofobia» (AA, 2020).

Como se observa, la presencia de árabes y musulmanes en Estados Unidos ocupa los debates políticos bajo cualquier administración, reflejando con ello la preocupación sobre el asunto y la importancia del mismo. También en Europa conforma parte de la agenda política. Líderes como Angela Merkel (2005-2021), Emmanuel Macron (2017-) o Boris Johnson (2019-), entre otros, junto con sus partidos políticos, han sido objeto de críticas en los últimos años debido a diversas declaraciones y comentarios sobre la población musulmana, generando un profundo debate en toda Europa. Así, Merkel, en 2018, tuvo que reiterar que el islam y los musulmanes son “parte” de Alemania, contradiciendo a su ministro del Interior, Horst Seehofer (2018-2021) (DW, 2018). Emmanuel Macron, por su parte, reconociendo que el islam es un problema en su país,

ha sido el político que mayor controversia ha provocado a raíz de múltiples cuestiones, desde la aceptación o prohibición del velo islámico en lugares públicos (AA, 2019), o por reafirmar el derecho a la publicación de unas caricaturas que ofendieron a una mayoría de la población musulmana, sobre todo, fuera de Francia (BBC, 2020). Y Boris Johnson, antes de convertirse en primer ministro, fue acusado de islamófobo por ciertas apreciaciones personales sobre la vestimenta de la mujer musulmana (con burka): «Me parece absolutamente ridículo que las personas elijan andar como buzones» (ABC, 2018). Por otro lado, la sucesión de atentados terroristas en Europa, como los de París, Éragny, Niza, Viena o Barcelona, entre otros, llevados a cabo por individuos musulmanes, aumenta el rechazo y la desconfianza por la población árabe y musulmana, obstaculizando la concordia, integración y plena aceptación y, en definitiva, incitando a conductas islamóforas.

Por último, referenciando los hechos más actuales y relacionados con el mundo árabe e islámico, son los movimientos ocurridos en Afganistán, fundamentalmente en agosto de 2021, donde coincidió la retirada de las tropas estadounidenses después de 20 años de guerra (iniciada tras el 11S, ya que Osama bin Laden se encontraba protegido en dicho país por los talibanes, quienes ostentaban el poder), con el vertiginoso avance talibán, reconquistando la mayoría de las provincias hasta obtener Kabul y proclamar el Emirato Islámico 20 años después (BBC, 2021a), y como consecuencia de tales acciones, resurgiendo en Estados Unidos y Europa un debate que, realmente, nunca había desaparecido, y desde donde se proyectaba que el temor de Occidente volvía a ser la “catástrofe humanitaria” y el “terrorismo yihadista”, situaciones que desencadenaría esta nueva posición política en Afganistán según las informaciones transmitidas en los medios de comunicación occidentales (The New York Times, Financial Times, Swissinfo, El Mundo, El País, El Periódico, 2021; BBC, 2021b). Por lo tanto, a modo de conclusión, el conflicto Occidente-Oriente, un problema con décadas de duración, vuelve a la primera línea informativa. De este modo, se reafirma la importancia del estudio de las representaciones de árabes y musulmanes en diferentes medios y formatos, entre ellos, la serialidad de ficción.

BLOQUE II. ELABORACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO

2.1. Estudios culturales: la subcultura y lo marginal desde la hegemonía cultural.

Los estudios culturales a menudo politizan la comprensión de la cultura (...) al explorar cómo los productos y prácticas culturales se relacionan con conceptos como clase, raza/etnicidad, ideología, representación, relaciones de poder...

Walton (2017: 440)

2.1.1. Una introducción a los estudios culturales: su nacimiento.

El carácter interdisciplinar de los estudios culturales es indudable, de ahí su complejidad, tanto teórica como práctica e, incluso, aportar una definición inequívoca se convierte en una tarea difícil. Así, como punto de partida, Walton (2017) señala que «para los estudios culturales, la vida social está configurada por una serie de elementos, una red de representaciones –textos, imágenes, discurso oral, códigos de comportamiento y las estructuras narrativas que lo organizan–» (17). Del mismo modo, el autor indica que el concepto de *cultura* se asocia con el de *civilización* y, por tanto, los estudios culturales, principalmente los que nacen en el contexto británico, los cuales son fundamentales, «surgen de una lucha antagónica entre ciertas maneras reductivas de concebir lo cultural» (20).

Pero antes de la institucionalización del área que comprende los estudios culturales hubo tres escritores, conocidos bajo el membrete de *culturalismo*, que marcaron los precedentes y comenzaron a plantear las bases conceptuales y metodológicas. El primero de ellos es Hoggart (1957), quien, influenciado por Leavis⁸, se interesó por los medios de comunicación y por la cultura popular desde la perspectiva de la clase obrera. En su obra se estudian las atractivas publicaciones dirigidas a las masas (revistas, periódicos, películas de Hollywood, etc.), y si estas conectan con una serie de actitudes generalmente aceptadas, si pueden llegar a modificar dichas actitudes y, por último, si encuentran resistencia. El temor de Hoggart era que «se corrompieran los valores más

⁸ Leavis (1933) fue un autor preocupado en la pérdida de autenticidad y calidad de las obras culturales (sobre todo a partir del crecimiento de los medios de comunicación de masas) y, por oposición, defendiendo los estándares culturales como fortaleza del pasado, presente y futuro.

tradicionales que él atribuía a la clase obrera» (Walton, 2017: 30), porque los nuevos productos que eran generados para el consumo de la clase trabajadora; para él suponían un declive cultural: «los restos de lo que fue en parte al menos una cultura urbana del pueblo están siendo destruidos; la nueva cultura de masas es, en cierto modo, menos saludable que la a menudo cultura primitiva que está reemplazando» (Hoggart, 1992: 181). Por consiguiente, como expresa Rowan (2012: 8), «[Hoggart] contrapone las costumbres, tradiciones y forma de producir cultura desde abajo con los discursos, la estética y los contenidos culturales producidos por los grandes grupos, enfrentando estas dos realidades».

El segundo escritor es Thompson (1963), quien inspirado en el marxismo elabora una obra que recorre los orígenes de la clase obrera entre 1780 y 1832, estudiando y describiendo sus movimientos sociales y políticos. Según el autor, la clase obrera se creó a sí misma en un proceso activo a través de rutinas disciplinarias y plagadas de desagradables condiciones bajo el capitalismo industrial. De esta manera, tal y como apunta Walton (2017: 33): «la conciencia de clase derivaba de una serie de reivindicaciones para que se vieran reconocidos sus derechos sociales y políticos» y, en base a ello, Thompson (1963) logró crear una teoría acerca del concepto de clase: «And class happens when some men, as a result of common experiences (inherited or shared), feel and articulate the identity of their interests as between themselves, and as against other men whose interests are different from (and usually opposed to) theirs» (9).

Por ende, la clase nada tiene que ver con una estructura, sino con las experiencias comunes que han vivido un grupo de personas (obreras). Así, la importancia del trabajo de Thompson reside principalmente en el estudio de las culturas alternativas, populares y radicales, derivadas de la lucha, agitación y resistencia política (Walton, 2017: 34).

Por último, el tercer autor es Williams (2001), el cual se interesó por comprender los vínculos establecidos entre la política, la cultura y la sociedad, y quien en múltiples ocasiones ha intentado contextualizar la cultura y ofrecer definiciones adecuadas al concepto. Rowan (2012) expone que «para Williams, es muy importante comprender cómo y dónde se forman los significados de las palabras para entender sus connotaciones políticas» (9). De hecho, el autor demostró que algunas palabras significativas (industria, cultura, democracia, trabajo, etc.) adquirieron nuevos significados durante la revolución industrial y las décadas posteriores; «[s]u hallazgo fue el de construir un “mapa” lingüístico basado en las transformaciones culturales más importantes de la historia» (Walton, 2017: 35), y una de sus conclusiones permitió saber

que la cultura no es un concepto estático, sino que evoluciona en función de cambios sociales e históricos (Williams, 1987: 295, como se cita en Walton, 2017: 35). En este sentido, la capacidad de cambiar la cultura le interesó enormemente a Williams y, asimismo, la diferenciación entre culturas dominantes, residuales y emergentes, las cuales conviven entre sí pudiendo ser absorbidas, cuestionadas y, mayormente, superadas por aquellas corrientes predominantes (Williams, 1981: 204-205).

2.1.2. La escuela de Birmingham: influencias, autores y aportaciones.

En 1964, Hoggart funda el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, una institución clave en la consolidación de los estudios culturales en Gran Bretaña, e influyente en el resto del mundo por sus aportaciones, especialmente las relacionadas con el estudio de las consideradas (en la época) prácticas *subculturales*. Desde este centro se piensa que la cultura «puede ser una importante arma de emancipación y un elemento que puede ayudar a poner en crisis el orden establecido, por lo que analizan la cultura como una forma capaz de poner en jaque ciertas estructuras de poder social» (Rowan, 2012: 12). De esta forma, algunas cuestiones de interés para la escuela guardan relación con la política, la ideología, el racismo, la televisión (el poder de los medios de comunicación), el imperialismo cultural, el poscolonialismo o asuntos relacionados con la diáspora (raza, étnica e identidad), entre otros temas.

2.1.2.1. Gramsci: la teoría de la hegemonía.

El concepto de hegemonía desarrollado por Gramsci tuvo una enorme influencia en los representantes de la escuela de Birmingham. El término, íntimamente relacionado con la ideología, acoge la idea de que el poder es ejercido mediante la negociación y la persuasión (Gramsci, 1971: 12). Así, el autor, utilizando dicho concepto, explicó que «en las democracias modernas el poder político y el liderazgo, además de estar garantizado en última instancia por la fuerza, dependen de alianzas y del consenso ganado gracias al compromiso y la negociación» (Walton, 2017: 443); es decir, la burguesía (conformada por unos pocos grupos sociales) definía sus propias ideas como verdaderas, de “sentido común” y que perseguían el bien común, logrando persuadir al proletariado, que era incapaz de defender sus propios intereses, económicos y políticos (Gramsci, 1971: 66). Por tanto, a partir de grupos de poder (ya sean más o menos

numerosos) se podría conseguir el liderazgo moral e intelectual (Gramsci, 1971: 57), con lo cual, el hasta el momento asumido concepto de ideología como algo coercitivo y determinista se pone en duda al explicar Gramsci que es posible la aparición de grupos anti-hegemónicos. Asimismo, Walton (2017) manifiesta que estas ideas con el tiempo se han utilizado para describir diferentes relaciones de poder, «incluidas las que gobiernan la [de]valuación de diferentes formas de cultura» (433).

En suma, las ideas hegemónicas pueden llegar a ser muy peligrosas porque son entendidas como obvias y no se cuestionan al ser de sentido común; unos pensamientos y creencias que consiguen dominar a la clase trabajadora bajo el poder cultural hegemónico, comprendido en última instancia como la superioridad de unas ideas (cultura) sobre otras (que acaban menospreciándose así mismas).

2.1.2.2. *Althusser: los aparatos ideológicos y represivos del Estado.*

Otro autor que ha ejercido una gran influencia en los estudios culturales es Althusser (1971), quien insiste en que una “formación social” que quiera perdurar en el tiempo tiene que ser capaz de desarrollar una serie de mecanismos que sostengan las estructuras sociales, económicas y políticas que han logrado posicionarla en el lugar destacado que ocupa⁹. Su explicación llega a través de los *aparatos ideológicos* y los *aparatos represivos* del Estado. Althusser sostiene que el Estado es una “máquina” de represión, permitiendo a las clases dominantes someter a las clases trabajadoras mediante el poder que el mismo Estado les atribuye; en definitiva, el Estado tiene una serie de instrumentos de control social (por ejemplo, la policía o el ejército) que son utilizados a favor de la clase dominante, conformando estos (entre muchos otros) los aparatos represivos (137).

Por otro lado, los aparatos ideológicos del Estado, según Althusser, se asocian a la educación, la religión, la familia, los medios de comunicación y la cultura en su sentido más amplio (incluyendo las artes y el deporte). Estas instituciones se podrían considerar de carácter privado, mientras que las anteriores serían públicas, situándose el Estado por encima de dichas distinciones. Asimismo, los aparatos ideológicos funcionan en base a ideologías y los aparatos represivos funcionan gracias a la violencia (utilizada en situaciones límites), aunque ambos funcionan (en un segundo nivel) de manera

⁹ Esta idea ya fue planteada anteriormente y en numerosas ocasiones por Marx.

represiva e ideológica respectivamente (Althusser, 1971: 143-145); consiguientemente no hay un “aparato” puro.

En cualquier caso, la ideología de la clase dominante es la que rige tanto los aparatos represivos como, obviamente, los aparatos ideológicos. Y ligando esta idea con la hegemonía de Gramsci, Althusser subraya que «ninguna clase puede ejercer el poder del Estado durante un largo periodo sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre los aparatos ideológicos del Estado» (146). Además, otro concepto interesante es el de *interpelación*, la transformación de los individuos en sujetos a través de la ideología; dicho de otro modo: los individuos no son libres, sino que son sujetos sometidos a la organización y prácticas materiales de la ideología dominante, sin ser ellos mismos conscientes (175).

2.1.2.3. Hall: alta y baja cultura, y subcultura.

Con total seguridad se podría afirmar que la figura de Hall ha sido fundamental para la consolidación de los estudios culturales (especialmente los británicos), estudiando diversas cuestiones: raza y racismo, política, ideología, televisión, etc. En este caso, a interés de la presente investigación, se recurre a él para abordar conceptos ligados a la cultura desde el punto de vista hegemónico. Así, Hall (1981: 448-449) se apoya en la hegemonía para estudiar la cultura popular, afirmando que se produce una desvaloración y marginalización de esta última, la cual entra en conflicto con otra modalidad: la cultura dominante, la alta cultura, la elitista; definida como valiosa y valorada, en contraposición a la cultura popular (de masas, industrial), entendida como trivial y sin valor. La baja cultura y la alta cultura son construcciones culturales dependientes de la política y del poder, por tanto, un asunto ligado a la lucha hegemónica, ya que aparecen juicios de valor institucionales que se aplican a ambas formas culturales (Walton, 2017: 165).

Sin embargo, Baudrillard (1998: 15) rompe la distinción entre alta y baja cultura, defendiendo su postura a través de la mercancía y el consumo; por ejemplo, una obra de arte fabricada en masa (cultura popular) se puede convertir en mercancía (buscando un beneficio económico) y ser valorada como cualquier otra mercancía que sea considerada alta cultura. Este asunto es bastante interesante porque las series de ficción (objeto de estudio de la tesis doctoral) son productos populares, creados para las masas, pero, en cambio, se podría decir que son producidas desde un punto de vista hegemónico, bajo una ideología dominante (con el correspondiente grado de poder) y que, en la mayoría

de los casos, se posiciona polarizadamente al público que consume el producto. Es decir, desde la denominada baja cultura cabe la posibilidad de ejercer una ideología dominante (elitista) que favorezca, a través del contenido de las series de ficción, a un grupo reducido de personas.

Acerca de este tema, Hall (1973), aplicando la semiótica al análisis cultural, expone que el público es capaz de recodificar los contenidos, según sus experiencias, y así reinterpretarlos. Aunque los mensajes estén condicionados por las relaciones de poder dominante, lo que él llama *dominación simbólica*, estos pueden ser entendidos de una manera diferente a como espera el productor (de dichos mensajes). Aun así, contando con esta posibilidad, el problema reside en la capacidad del individuo de realizar tal acción, porque en la mayoría de los casos no ocurre, debido a que ha sido educado bajo una ideología hegemónica.

Pero, en ocasiones, tal y como señala Hall (2007), aparecen ciertos movimientos ligados a expresiones culturales que de una forma u otra tienden a rechazar la cultura hegemónica y buscan su propio espacio, las denominadas subculturas, siendo definidas como el resultante cultural de una agrupación social con unas prácticas, valores, intereses, actitudes, comportamientos y patrones de consumo comunes. Desde el punto de vista hegemónico las subculturas han sido asociadas a lo *marginal*; en este sentido, «Hall dedicó numerosos artículos a describir cómo los medios de comunicación demonizaban a los jóvenes de origen caribeño o asiático naturalizando la idea de que los inmigrantes eran una amenaza e iniciando lo que posteriormente se denominarían *estudios post-coloniales*» (Rowan, 2012: 17). Asimismo, Hall desarrolló el concepto de *pánico moral*, «un mecanismo que utilizaba[n] (...) los grandes medios de comunicación para crear miedos sociales (la amenaza de los inmigrantes, la perversión de los valores nacionales, etc.), que justificaban la represión policial y el establecimiento de valores conservadores» (17).

Como conclusión a estas ideas acerca de las subculturas, se cree pertinente reflejar los pensamientos de Hebdige (2004), autor de la escuela de Birmingham, quien define el estilo de las subculturas como una forma de reivindicación cultural en contra del poder de la hegemonía cultural, desafiando el orden establecido:

el estilo de la subcultura viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van “contranatura”, interrumpiendo un proceso de “normalización”. Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofende a la “mayoría silenciosa”, que ponga

en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso.
(Hebdige, 2004: 34)

2.1.3. El estudio de lo marginal desde la teoría feminista: más allá de la raza/etnia.

Fue a partir de finales de la década de los setenta cuando las feministas comenzaron a tener una influencia significativa en los estudios culturales; incluso marcaron una serie de directrices o líneas de investigación que posteriormente tomarían los mismos¹⁰. Algunas autoras destacadas son McRobbie, Butler o Thornton, entre otras investigadoras, quienes abarcan principalmente cuestiones relacionadas con ideologías y conflictos racistas, género, sexualidad, teoría política y pensamiento *queer*, el discurso de odio, la censura, etc. En este caso, para la presente tesis doctoral, interesa estudiar sobre todo asuntos relacionados con la raza y la etnia desde una perspectiva ideológica, así como la representación a través de prácticas sociales y culturales de lo que concierne a lo marginal desde un punto de vista hegemónico.

Desde el comienzo de los *estudios culturales feministas*, estos se preocuparon por la representación de mujeres y hombres en los contenidos transmitidos desde los medios de comunicación de masas y los efectos (negativos) que tenían sobre la audiencia, en particular, hubo un destacado interés hacia los productos asociados a la cultura popular. Asimismo, además de estudiar la representación, también se preocupaban en analizar las complicadas relaciones entre instituciones, industrias y prácticas culturales, economía política de la cultura, etc. (McRobbie, 1997, como se cita en Hollows, 2000: 16). Sin embargo, la representación del individuo en los medios se convirtió en un objeto de estudio clave para la investigación feminista; la importancia dada a este asunto se debía a las posibles consecuencias de las representaciones, ya que podrían perpetuar la creación social de estándares, valores y gustos (Morris, 1997: 43). En suma, la investigación feminista se ha mostrado totalmente comprometida en la lucha contra la dominación (producción social) ejercida por el poder del Estado (hegemonía cultural), adoptando una posición de alteridad.

En este punto es importante subrayar que el nacimiento de los estudios feministas se desarrolló de forma independiente a los estudios culturales y, tras el auge de estos, con sus nuevas teorías y líneas de investigación, se produjo la integración de los perfiles

¹⁰ Esto no significa que anteriormente no hubiera contribuciones feministas al campo de estudio, sino que la atención prestada a sus investigaciones era escasa; lo cual fue motivo de descontento, produciéndose así la reivindicación de otorgar la misma importancia a la investigación feminista.

marginales en los estudios culturales, comprendiéndose la marginalidad como un fenómeno que era expresado a través de la cultura (subcultura) y rechazado desde la alta cultura (la dominante). De este modo, la marginalidad podría ser definida como un producto de la subcultura, «pues se manifiesta por la actuación de individuos que no pertenecen a la élite» (Sánchez y Fernández, 2015: 81).

Actualmente el término marginalidad se ha convertido en un tema interdisciplinario, aun así, suele ser utilizado en tres contextos diferenciados: el primero, vinculado con la pobreza; el segundo, ligado a la periferia (en sociedades contemporáneas); y el tercero, adoptando una posición de exclusión, al margen de la acción. En cualquiera de los casos y bajo cualquier situación, la marginalidad no es entendida como un concepto positivo. A su vez, Ubieta (1996: 258) expone que en el seno de la sociedad supone una ruptura respecto al orden social, principalmente en el sistema socioeconómico (producción, consumo, bienes y servicios). De este modo, desde una perspectiva hegemónica se podría afirmar que un individuo marginal es aquel que no tiene acceso a las esferas económicas, políticas, sociales y culturales. Y esta categoría, “lo marginal”, fue elaborada en referencia al poder político y económico (Sánchez y Fernández, 2015: 83). Por consiguiente, la marginalidad ha de ser representada por unos determinados individuos que conforman una comunidad¹¹ en particular. Desde el discurso hegemónico los individuos marginales suelen ser aquellos pertenecientes a razas minoritarias y pequeñas etnias, cuya cultura por una u otra razón se acaba diferenciando de la cultura dominante o hegemónica.

Estas ideas pueden ser explicadas mediante el término *subalterno*, definido según Guha (1997: 23) como un rango inferior de clase, casta, edad, género, ocupación o cualquier otra forma. Para Hoggart (1987) se trata de la diferenciación entre “nosotros” y “ellos”, y para Gramsci (1972) se asocia a las clases dominadas en una relación de poder basada en la hegemonía. También el término subalterno puede ser definido metafóricamente como un límite, una frontera o incluso lo marginal (Bhabha, 2002). Una definición interesante es la aportada por Rodríguez I.: «límite o tope de un conocimiento identificado como occidental, dominante y hegemónico (...) es una posición social que cobra cuerpo y carne en los oprimidos» (Rodríguez I., 2001: 8).

¹¹ Una comunidad podría ser definida como un espacio físico y ambiental, geográficamente delimitado, en el cual ocurren una serie de interacciones sociales, políticas y económicas, construyéndose así unas estructuras que posibilitan la formación de grupos y su propia identificación, al compartir sistemas sociales, culturales o ideológicos y, al mismo tiempo, permanecer al margen de aquello que se considera hegemónico.

Beverley (2011) va más allá y expone que: «el subalterno es un “espacio” o “hábitat” que está afuera de la articulación nacionalista del estado poscolonial y de la esfera de la lucha política o sindical –es decir, fuera de (o bajo) la hegemonía–» (119).

La subcultura, lo marginal, lo subalterno, a menudo es presentado a través de productos culturales populares (películas, series de televisión, revistas, etc.), los cuales contienen textos y discursos que ayudan a producir y reproducir la dominación continua de las culturas e identidades minoritarias, o en general a todo aquello que sea diferente de las formas hegemónicas, generando desigualdades de género, raza y clase (McRobbie, 2009: 152).

Como ya ha sido comentado, a partir de la década de los setenta, la investigación feminista (comprendida como un conjunto diverso de teorías y prácticas) desarrolla estudios críticos dedicados al análisis de imágenes audiovisuales desde una perspectiva cultural y atendiendo a las representaciones (simples y de orden simbólico). De este modo, la llamada *política cultural feminista*, «entendida como la producción de significaciones culturales que intervienen en la desconstrucción de la cultura dominante, se desplegó en el campo de la representación cinematográfica indagando sus dimensiones psíquicas y semióticas» (Millán, 1998: 146).

Como producto y constructo cultural, las producciones audiovisuales, como las películas o series de ficción, intentan representar una realidad, es decir, se podrían considerar una representación cultural de una sociedad, donde aparecen personajes que, del mismo modo, podrían ser considerados reflejo de la sociedad. En este sentido, es interesante atender a la representación de aquellos grupos sociales que son considerados clases subalternas o marginales, contruidos a través de una mirada, frecuentemente, hegemónica. Así, en las tramas y narraciones audiovisuales abundan personajes ligados a la subcultura y a lo marginal ejerciendo y reproduciendo acciones negativas, y en la mayoría de las ocasiones con una identidad cultural de una raza o etnia de una procedencia no europea ni norteamericana, fuera de lo que se considera hegemónico.

Por último, no se puede olvidar que la mayoría de estas producciones audiovisuales de una forma u otra contienen discursos potencialmente ofensivos para ciertas minorías, incluso un lenguaje racista. Butler (2004) habla del poder del lenguaje de odio, capaz de producir efectos hirientes, además de llevar a la subordinación de la persona a quien es dirigido tal discurso. Esta investigadora analiza el lenguaje de odio y los actos de habla que hieren, como ejemplo de «excitabilidad del lenguaje y de capacidad de resignificación de los discursos» (Butler, 2002: 326, como se cita en M. Cano, 2012:

221). Asimismo, Butler (2004) indica que las personas reproducen los discursos de odio, aquellos actos de habla que se dirigen de forma hiriente a un grupo de personas, pero que estos individuos que replican el discurso, palabras o mensajes no son la causa ni el origen, sino que el problema llega de las altas esferas, de las posturas hegemónicas y de los efectos que quieren crear sobre las culturas diferentes, más bien, sobre las culturas que son consideradas inferiores y marginales. En este sentido, Butler se interesa y señala el poder del Estado como agente posibilitador de la producción de los discursos de odio, afirmando que estos no existirían sin la intervención legal del mismo; es decir, la autora sostiene que existe una legitimización por parte del Estado de este tipo de discursos que hieren. Asimismo, su mayor preocupación son aquellos discursos ligados a la degradación sexual y racial.

La investigadora Valero-Heredia (2017) aborda ampliamente el discurso del odio por motivos étnicos y raciales, subrayando que «los llamados *crímenes de odio* pueden tener su origen en la divulgación y el calado en sectores más o menos radicalizados de la sociedad de ideas o discursos de estigmatización, discriminación u odio hacia determinados colectivos sociales, que dañan la convivencia democrática, la cohesión social y la integración intercultural» (310). Y continúa taxativamente exponiendo que «la propaganda de agitación discriminatoria, racista y de odio hacia determinados colectivos implica un discurso previo que puede derivar en actos de hostilidad y violencia hacia estos» (311).

Kaufman (2015) también aborda el discurso del odio, pero desde el término inglés *hate speech*, el cual proviene de la expresión *hate crime*, que a su vez hace referencia a aquellos crímenes que han sido cometidos por individuos enfrentados a ciertos grupos sociales, ya sea por la posición social que ocupan o por el género con el que se identifican. Además, el autor argumenta que un discurso puede ser considerado de odio si posee cuatro criterios elementales:

Criterio de grupo en situación de vulnerabilidad tipificado (existe una referencia explícita, o implícita pero indubitable, a un grupo históricamente discriminado, en un tiempo y lugar determinados); *Criterio de humillación* (1. existe una opinión degradante o humillante respecto a ese grupo en situación de vulnerabilidad (...) 2. una referencia histórica precisa que explicita o implica indubitablemente apoyo a eventos de humillación o degradación de grupos en situación de vulnerabilidad (...) 3. un listado de personas o el señalamiento de una persona [a la] que se le atribuyen cualidades negativas humillantes asociadas con prejuicios característicos de discriminación contra

el grupo en situación de vulnerabilidad); *Criterio de malignidad* (existe una invitación explícita o implícita a terceros para humillar o excluir a grupos en situación de vulnerabilidad o a personas identificadas como integrantes de tales grupos); y *Criterio de intencionalidad* (existe una intención deliberada de humillar o excluir a personas discriminadas o identificadas como integrantes de grupos discriminados). (Kaufman, 2015: 151-152)

Este tipo de discursos pueden llegar a ser difundidos de múltiples maneras, tal y como señalan Bustos et al. (2019: 26): «de forma oral, escrita, audiovisual, en los medios de comunicación o en internet, [buscando] apelar a la emoción más que a la razón y resaltar cierta actitud de dominio de uno sobre otro y de esta forma silenciar a determinados grupos sociales». Así, según Esquivel (2016), aparecen diferentes tipos de discursos de odio, asociados a términos como racismo, discriminación, xenofobia u homofobia, entre otros, pudiéndose englobar todos ellos en tres grandes grupos: odio racial y étnico, odio por nacionalidad o religión, y odio por género y orientación sexual.

Como cierre a este apartado se cree adecuado y relevante mostrar una breve atención a la investigación de Aguilera-Carnerero y Azeez (2016), muy próxima a la temática acogida en la presente tesis doctoral. Desde su estudio se denuncia la persecución que han vivido los musulmanes tras el 11S, a razón de posturas islamóforas, que acaban transformándose en discursos de odio contra este sector particular de la población. Además, los autores señalan a las redes sociales como uno de los canales más utilizados para este tipo de expresiones, si bien no son los únicos, como se ha señalado.

2.2. Occidente vs. Oriente: la representación de los *otros* en oposición a *nosotros*.

La relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, y de complicada dominación: Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente...

Said (2008: 25)

2.2.1. La construcción occidental de Oriente.

La cultura oriental ha sido percibida desde el mundo occidental como una misteriosa, exótica y lejana realidad. Sin embargo, Occidente nunca ha intentado conocer aquella cultura ajena, la del *otro*, pero sí ha querido crear un imaginario en la sociedad occidental acerca de la sociedad oriental; es decir, se ha querido construir una falsa realidad de Oriente a través de estereotipos que han sido asociados a los árabes durante siglos, y que encuentra su clímax en el siglo XIX y XX, momento de la culminación del llamado mito orientalista¹². Este ha sido el encargado de estructurar y mantener vigentes los estereotipos sobre la cultura árabe, alimentando la islamofobia e islamofilia (López y Bravo, 2008). La primera responde a un sentimiento de odio hacia el islam y, por tanto, hacia los musulmanes. Tal y como indica Geisser (2003: 21): «la islamofobia constituye un acto de racismo antimusulmán». En cambio, la segunda eleva los valores e ideales del islam, mostrando simpatía y admiración por la civilización islámica (Barrio, 2016).

Por otro lado, el término *orientalismo* es polisémico, usado para designar a los estudios de las civilizaciones orientales, tanto las actuales como las históricas (próximo, medio y lejano Oriente), y para denominar la representación, ya sea imitación o mistificación, de ciertos aspectos asociados a la cultura oriental en Occidente, especialmente por vía de escritores o artistas occidentales, quienes perpetúan los mismos estereotipos y tópicos (Castagnary, 2013).

¹² Principalmente ha habido cuatro factores que han influido en la creación del mismo: el distanciamiento social y el desconocimiento de Oriente, las abismales diferencias culturales, la llegada de la etapa artística romántica en el siglo XIX (desinteresada en reflejar las realidades) y el colonialismo europeo (imperando las actitudes paternalistas y etnocentristas).

2.2.2. El orientalismo desde la visión de Edward Said.

En 1978 se publicó *Orientalismo* de Said, una obra indispensable para cuestionarse el significado de orientalismo y explorar cómo ha sido la construcción social de dicho término a lo largo de los años y, además, entender qué relación existe entre Oriente y Occidente. Se trata de un trabajo que describe y critica el orientalismo, entendido como un cúmulo de erróneos prejuicios asentados en las actitudes occidentales respecto al mundo oriental (Mezzadra et al., 2008). Said (2008) denuncia a través de su obra la gran cantidad de prejuicios eurocéntricos, persistentes y sutiles, que día a día ofenden a todos los pueblos árabes. Asimismo, señala a Europa (Francia e Inglaterra, principalmente) y a Estados Unidos como responsables de la larga tradición de creación de imágenes falsas de Asia y el Medio Oriente, con el objetivo de justificar sus ambiciones coloniales e imperialistas. El resultado global de estos procesos es una imagen de Oriente desde la visión de «conquistadores, administradores, académicos, viajeros, artistas, novelistas y poetas británicos y franceses» (10), imagen que es la que continúa vigente en nuestros tiempos, pero que en absoluto corresponde con la realidad oriental. Al presentar estas egoístas actitudes, inevitablemente ocurre el llamado “choque de civilizaciones”, el conflicto entre Occidente y Oriente, lo diferente, el otro. El autor plantea un proceso de «simplificación de la realidad originado en el mundo universitario norteamericano que sirve a los propósitos de dominación de Estados Unidos como superpotencia tras el 11 de septiembre [de 2001], pero que no transmite la verdad de cómo las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras» (10).

Pero no solo Estados Unidos es parte de la problemática. Según Hay (1968), en Europa se mantiene una noción colectiva que posiciona en un lado a los individuos europeos y al otro lado a todos aquellos no europeos. De modo que también en Europa hay un sentimiento de hegemonía cultural, de «superioridad europea sobre un Oriente retrasado (...) y normalmente anulan la posibilidad de que un pensador más independiente o más o menos escéptico pueda tener diferentes puntos de vista sobre la materia» (Said, 2008: 27). Said se reivindica frente aquellos que conciben el orientalismo como una rama del saber que toma como objeto de estudio a las civilizaciones y culturas orientales, porque para el autor, tristemente, configura un sistema occidental para conocer parcialmente a Oriente y poder dominarlo en diversos aspectos: político, ideológico, militar y sociológico; una disciplina que reúne a

un conjunto de instituciones (profesores, eruditos y “expertos” en todo lo referido a Oriente), prejuicios (despotismo, sensualidad, esplendor, crueldad “orientales”), ideas (filosofías y sabidurías orientales adaptadas al uso local europeo) y prácticas burocráticas (registros, jerarquías, órdenes), mediante las cuales Occidente realiza declaraciones generales de Oriente que lo constriñen dentro de una concepción oficial europea que sirve para dominarlo. (Castany, 2009: 232-233).

Esta distorsión a base de errores y la carencia de un auténtico conocimiento en la materia, hace que el orientalismo no contribuya al entendimiento y progreso de los pueblos árabes, islámicos, hindúes... sino todo lo contrario, a perpetuar la lucha de la cristiandad contra el islam, la batalla contra el enemigo, hacia el diferente, hacia el “otro” (Said, 2008: 10-11).

2.2.2.1. Breve apunte de elogios y críticas a Orientalismo (1978).

Orientalismo (1978) es un libro que ha generado por partes iguales elogios y críticas y ha influido en numerosos estudios posteriores de diversas disciplinas: estudios culturales, estudios coloniales y poscoloniales, antropología, geografía histórica, teoría literaria, historia del arte, sociología e, incluso, a las ciencias de la comunicación. Se aprecia así el carácter multidisciplinar de la obra y la importancia de la misma (Gil, 2008: 55). En primer lugar, atendiendo a los elogios de los autores¹³ que han visto en *Orientalismo* una gran aportación al conocimiento científico, aparecen Laroui (1984), Rodinson (1989) y Halliday (1993). Según ellos, en *Orientalismo* se realiza un discurso ideológicamente contrario a las teorías e ideas del saber occidental, porque los occidentales han hablado sistemáticamente y durante siglos (hasta aproximadamente 1950) por los orientales, momento en el que aquellos pueblos reprimidos por los poderes imperialistas decidieron hablar de sí mismos desde su propia visión (Leiris, 1950). Pero el análisis de Said no es solo una crítica a las acciones imperialistas y coloniales, sino que refleja la verdadera realidad que han vivido en Oriente desde la imposición de las grandes potencias occidentales. *Orientalismo* asienta las bases del análisis del discurso colonial, el cual es una contribución de enorme valor y decisiva en los posteriores estudios culturales (Vega, 2003: 65). Además, Said aglutina todas las definiciones previamente establecidas por los diferentes teóricos y las utiliza según sus

¹³ Quienes sostienen que la obra cumbre de Said ha conseguido interferir en muchas ideas prejuiciosas acerca del mundo oriental, deteniendo incluso la transmisión de algunos estereotipos, como por ejemplo la sexualidad insaciable e inagotable de los árabes o la existencia de un Oriente invariable al paso del tiempo.

necesidades; él afirma que el orientalismo es un discurso unificado y occidental que abarca siglos de duración, que sin embargo no permite alcanzar el conocimiento de la realidad oriental, pero sí permite crear otra realidad orientalista descrita en los textos occidentales y que oculta la verdadera realidad de Oriente (Sardar, 1999: 69).

En segundo lugar, parece apropiado destacar dos líneas críticas sobre *Orientalismo*: una fundamentada en la ambigüedad semántica y conceptual implícita en las palabras oriente, orientalismo y orientalistas, y otra referente al sesgo ideológico presente en el libro. En relación a la primera, autores como Clifford (1980) o Ahmad (1992) observan que las definiciones aportadas por Said sobre los términos que son objetos de estudio presentan cierta imprecisión y confusión conceptual, y coinciden que estas definiciones no son compatibles entre sí, contradiciendo lo que piensa Said¹⁴. Sin embargo, estas críticas no son compartidas por Vega (2003: 76), quien afirma que el propio Said reconoce su aproximación múltiple y las numerosas acepciones al término, existiendo un intercambio entre el orientalismo propiamente académico y aquel que es más imaginativo.

En relación a la segunda línea crítica, el sesgo ideológico, procede de autores como Lewis (1993) e Irwin (2007), conocidos por ser íntegros defensores del orientalismo más tradicional. Lewis (1993: 109) expone que las cuestiones que se tratan en *Orientalismo* versan únicamente sobre Oriente Medio y, específicamente, sobre el mundo árabe, excluyendo de los análisis a otros países de Asia, como Irán, Israel o Turquía, y también a los territorios del Magreb. Igualmente, respecto a su objeto de estudio, Said focaliza su obra en las tradiciones orientalistas de países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos, desplazando al olvido los orientalismos de países como España, Alemania, Italia o Rusia, entre otros. Este hecho, como explica Irwin (2007: 277-291), es claramente intencionado porque los orientalismos excluidos no sostienen la teoría colonial de Said, ya que, tanto Alemania como Rusia, han tenido una importante influencia en el orientalismo europeo, pero que difiere de las teorías coloniales e imperialistas que son criticadas en *Orientalismo*.

¹⁴ Para Clifford (1980), en *Orientalismo* se escriben definiciones de carácter individual y otras de carácter colectivo, todo ello sobre un mismo concepto. Asimismo, apunta que a veces se describe orientalismo como algo relacionado con Oriente y en otras ocasiones parece que el mismo Oriente se trata de una construcción social y difundida por Occidente. Desde esta misma perspectiva expone sus ideas Ahmad (1992), comentando la incoherencia de las tres definiciones dadas por Said, ya que la primera sugiere que el orientalismo es una disciplina de estudio y la segunda que se asemeja más a una concepción mental, mientras que la tercera apunta a que es una institución con autoridad sobre Oriente.

2.2.3. Orientalismo: un concepto asociado a políticas imperialistas.

Los primeros estudios en forma de críticas hacia el orientalismo aparecieron en los años sesenta, desde ámbitos académicos europeos y estadounidenses. Abdel-Malek (1963) incidió en la urgencia de ejecutar una nueva evaluación al concepto de Oriente creado desde Occidente, alegando que el conocimiento existente hasta el momento tomaba a Oriente y a los orientales como objetos pasivos, sin soberanía sobre sí mismos, siendo esto un grave error. Poco después, Tibawi (1964) denunciaba que se había creado una imagen inapropiada del islam y del mundo árabe, argumentando que la arraigada hostilidad entre el mundo occidental y el mundo oriental, entre el islam y el cristianismo, se debía por la forma de describir a Oriente por parte de Occidente, por una interpretación subjetiva y colmada de prejuicios, ya no exclusivamente sobre el islam o los musulmanes, pues afectaba a todo el mundo árabe. Y Djaït (1990) escribía que la mayoría de los estudios europeos sobre el orientalismo, en lugar de favorecer el entendimiento entre las dos grandes regiones (Oriente y Occidente), intencionadamente o no, defendían la superioridad de Europa y la diferencia cultural, sin cuestionarse ningún tipo de interrogante, como si de un dogma se tratase y, como resultado, se menospreciaba a otras culturas y religiones, como el islam. Un planteamiento que, como se ha visto, es compartido por Said (2008), bajo el nombre de *supremacía cultural*. Este mismo concepto, con una denominación diferente, hegemonía, lo desarrolla ampliamente Gramsci (1999)¹⁵. Para Said (2008: 27) «es la hegemonía –o, mejor, los efectos de la hegemonía cultural– lo que da al orientalismo la durabilidad y la fuerza». Sobre esta propuesta, Castany (2009), no sin cierta polémica, dice que

cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, lo hacía llevando consigo sentencias abstractas e inmutables sobre la “civilización” que había estudiado y pocas veces se interesaron los orientalistas por algo que no fuera probar la validez de sus “verdades” mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas incomprensibles y, por tanto, degenerados. (239)

¹⁵ El autor realiza una distinción entre la sociedad civil y sociedad política; en la primera se ubicarían asociaciones voluntarias, como las familias o los sindicatos, y en la segunda el ejército o la burocracia central, que se encargan dentro del estado de ejercer una dominación sobre el pueblo. La cultura se encontraría incrustada dentro de la sociedad civil, cuya influencia se configura a través del consenso, no existiendo imposición alguna o dominación por parte de las autoridades. De este modo, en una sociedad libre de totalitarismos, aparecerán formas culturales que se erijan sobre otras, cuyas ideas serán, de igual modo, más influyentes en la sociedad, adquiriendo la ‘hegemonía’.

Laroui (1984), siguiendo el planteamiento anterior y ahondando en los problemas del islam resume la problemática en la constante alimentación por parte de los estudios orientales nacidos en Occidente, que insisten en remarcar la diferencia entre Oriente y Occidente, en distinguir dicotómicamente estos dos mundos.

De todas estas aportaciones se puede extraer una idea común: el orientalismo se ha formado como una base teórica que ha servido de justificación para el colonialismo europeo y las políticas imperialistas del siglo XIX, único motivo por el que proliferaron numerosos estudios sobre “orientalismo” desde Occidente; desafortunadamente no existe una razón ligada a la curiosidad o entendimiento hacia otro territorio no occidental. Aunque Said (2008: 20) advierte que la descripción de Oriente ofrece, en contraposición a la imagen creada, una definición de Occidente. Pero este hecho es una simple anécdota si se compara con las verdaderas intenciones del orientalismo. Sobre ello dedica un capítulo Dugat (1870) , manifestando que «la delimitación geográfica del orientalismo científico de cada país coincidía con la de su penetración colonial en los territorios convertidos en objeto de estudio» (como se cita en Forga, 2014: 72-73)¹⁶.

Aceptando como premisa lo precedentemente expuesto (la influencia política y, en consecuencia, ideológica), qué se puede esperar después de que haya «surgido el fenómeno de los atentados suicidas, con sus espantosos daños; ninguno tan escabroso y apocalíptico como los del 11-S, a los que siguieron las guerras contra Afganistán e Irak» (Said, 2003, párr. 3); y el autor continúa: «mientras escribo estas líneas, sigue la ocupación imperial ilegal de Irak por parte de Reino Unido y EE. UU. Sus consecuencias son demasiado horribles (...) todo ello forma parte de un choque de civilizaciones, interminable, implacable e irremediable» (párr. 3). En esta misma línea, Fernández F. (2003), analizando la contribución de Said, identificaba numerosos ejemplos «de la persistencia y reiteración del tópico de la superioridad cultural occidental desde la primera guerra del Golfo Pérsico hasta la invasión de Irak por las tropas anglo-norteamericanas» (4), y este supremacismo aparece tanto en el ámbito político como en el universitario¹⁷.

¹⁶ Según esta aportación, la actividad política y económica es la que rige el conocimiento científico, estableciendo las temáticas y tipologías de estudios, dando como resultado unos estudios condicionados, sin libertad científica propia e ideológicos, justificando así las actitudes imperialistas de Occidente que comenzaron en el siglo XIX y que, para Said (2008), aún se mantienen en el siglo XXI.

¹⁷ Un acontecimiento curioso ocurrido en 1989, cuando Lewis libraba una batalla intelectual con Said, fue la aprobación por parte del mismo Lewis de una propuesta llevada a cabo tanto por estudiantes como por profesores de la Universidad de Stanford, orientada a «introducir más textos no europeos en los programas de estudios en Humanidades, como si tal extensión fuera a suponer en el próximo futuro la desaparición del canon y de la cultura occidentales» (Fernández F., 2003: 4).

Increíblemente, años después, las obras y postulados de Lewis se convirtieron «en fuente de inspiración para las especulaciones de Huntington¹⁸ sobre el choque entre civilizaciones y, lo que es peor, en soporte directo de la guerra preventiva de la administración Bush contra el “peligro islámico”» (Fernández F., 2003: 5).

Said acusa directamente a las altas esferas estadounidenses, y otros investigadores se suman a esta declaración, como es el caso de Rabí¹⁹ (2003). Mientras tanto, los estereotipos continúan consolidándose aún más si cabe gracias al avance de la tecnología y del mundo digital. Así, «la televisión, las películas y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados» (Said, 2008: 52). Pero sobre todo hay tres factores que han condicionado la percepción de los árabes y del islam, de tal forma que cualquier cuestión se perciba como un asunto politizado e, incluso, desagradable:

- a) la historia de prejuicios populares antiárabes y antislámicos en Occidente que se refleja de una manera inmediata en la historia del orientalismo; b) la lucha entre los árabes y el sionismo israelí y sus efectos en los judíos estadounidenses, en la cultura liberal y en la mayoría de la población; c) la ausencia casi total de una predisposición cultural que posibilite una identificación con los árabes y el islam y una discusión desapasionada sobre ellos. (52)

Occidente y Oriente (en su totalidad) se encuentran lejos de un entendimiento, máxime cuando Oriente Próximo sí se identifica (parcialmente) con Occidente y viceversa, debido a las políticas de las grandes potencias y a la economía del petróleo; pero también en la forma de categorizar a Israel y a los árabes: un país libre y democrático, y una sociedad diabólica, totalitarista, fundamentalista y terrorista, respectivamente; lo que dificulta enormemente comprender la realidad de la sociedad árabe. Por ende, siempre habrá «culturas y naciones, localizadas en Oriente, cuyas vidas, historias y costumbres poseen una realidad obviamente más rica que cualquier cosa que se pueda decir de ellas en Occidente» (Disraeli, 1847, como se cita en Said, 2008: 24), porque después de todo, la relación entre Occidente y Oriente es cuestión de poder y

¹⁸ Samuel P. Huntington desarrolló la Teoría del choque de civilizaciones en 1993: «base ideológica sobre la que se sustenta la formalización de la supremacía occidental y la estigmatización cultural de aquellos actores que se resistan a aceptar la hegemonía política, económica y militar de Occidente en aquellas zonas donde tiene importantes intereses» (Martín G., 2012: 41).

¹⁹ Autor que escribe una reseña que tiene como debate central el discurso de Bush y los métodos informativos de los medios de comunicación como la cadena Fox o CNN, donde la manera de comunicar dista mucho de la ética profesional, al insistir en estereotipos y generalizaciones sobre el mundo árabe que se alejan de la realidad empírica.

dominación, cuyo resultado acabó siendo la orientalización de Oriente, «no solo porque se descubrió que era “oriental”, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo–» (Said, 2008: 25).

2.3. La teoría de la propaganda: una herramienta para construir al enemigo.

Una buena propaganda es lo más cercano a la verdad, aun siendo la mentira misma.

- Goebbels -

2.3.1. Un acercamiento al concepto de propaganda.

El término *propaganda* y su concepto han evolucionado sin cesar desde su origen, acuñado en 1622 por el papa Gregorio XV, el cual creó la *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* con el objetivo de difundir el catolicismo. En un primer momento el término carecía de connotaciones negativas, pero, poco después y paulatinamente, la *desinformación*, *manipulación* o *mentira* fueron conceptos asociados a la propaganda y mantenidos en el tiempo. Así, De Salazar (1994) la define como un «proceso de comunicación convergente con el que se intenta deliberada y sistemáticamente formar percepciones y creencias, y dirigir la conducta de los receptores para alcanzar los objetivos del emisor» (60). Una idea que concuerda perfectamente con la utilización de la propaganda en la primera mitad del siglo XX, especialmente en la Segunda Guerra Mundial, ya que, indudablemente, esta asumió un papel protagonista en la lucha contra el enemigo.

En este sentido, De Salazar (1994: 62-63) atribuye una serie de características al concepto de propaganda. Para él se trata de un fenómeno comunicativo que converge entre el emisor y el receptor, basado en una estrategia previa (y por tanto deliberada), cuya intención es conformar determinadas percepciones y creencias en el imaginario de los receptores, cuyo último fin es configurar una imagen concreta de la realidad. El mensaje propagandístico tiene la finalidad de dirigir la conducta de aquel que recibe dicho mensaje. Asimismo, el carácter colectivo es fundamental, al igual que las técnicas de desinformación y manipulación y, sobre todo, los procesos de persuasión emocional combinados con algunos elementos racionales.

Actualmente, la mayoría de la población y en particular todos aquellos individuos pertenecientes a sociedades democráticas no piensan que pueda ser posible este tipo de mensajes propagandísticos con las características mencionadas anteriormente, de hecho,

probablemente estén en lo cierto. Sin embargo, como señala Huici (2017), la propaganda continúa existiendo, no se ha extinguido, simplemente ha evolucionado y ha adoptado una nueva forma de representación que evita ese aspecto amenazador del último siglo, la propaganda «ha mutado y asumido nuevas formas, ha suavizado sus maneras y ha encontrado o inventado nuevos mecanismos de autolegitimación (...) con otros modos y nombres, la propaganda está tan vigente hoy como en los oscuros tiempos de Goebbels o Stalin» (12).

Desde la presente investigación interesa estudiar el fenómeno de la propaganda a través de una perspectiva comunicativa y fundamentalmente relacionada con los medios de comunicación de masas, principalmente los fenómenos propagandísticos llevados a cabo mediante las series de ficción, objeto de estudio de este trabajo. Las aportaciones de Huici (2017) son significativas, quien escribe que la propaganda es un fenómeno comunicativo íntimamente relacionado con la *comunicación persuasiva*, con estrategias donde predomina la imagen sobre el texto y la apelación a las emociones, la cual es entendida como aquella que intenta influir en la mente del receptor del mensaje propagandístico a fin de obtener un resultado o efecto. La comunicación persuasiva no debe confundirse con la manipulación, términos diferentes que a menudo son aunados en uno mismo. El autor la define de la siguiente forma:

cuando hablamos de comunicación persuasiva nos referimos a aquella en cuyos mensajes la finalidad informativa convive o, a veces, queda en un segundo plano respecto a la intención de generar algún tipo de efecto en el receptor. Esos efectos pueden afectar a distintas esferas de nuestra vida, fundamentalmente, la conductual, la cognitiva-ideológica o la emocional. Ello significa que estamos ante mensajes que buscan que hagamos o dejemos de hacer algo, que pensemos de una determinada manera o que nos emocionemos con determinadas imágenes, palabras o símbolos. (13)

En cambio, la manipulación, según Van Dijk (2006) implica abuso de poder por parte de las «élites simbólicas que tienen acceso preferencial al discurso público y manipulan grupos de personas a favor de sus propios intereses y en contra del interés de las víctimas» (49). Por tanto, el abuso de poder y la dominación son dos elementos claves y diferenciales respecto a la comunicación persuasiva, cuyas bases se sustentan a medio camino entre la razón y la emoción, tal y como apunta Huici (2017) acerca de la persuasión: «es un fenómeno comunicativo-transaccional en el que, normalmente, el receptor consiente y acepta la propuesta del emisor, entre otras cosas porque esta se

hace sobre la base de argumentos expuestos de forma abierta y sin ocultar segundas intenciones, lo cual, de suceder, ya nos situaría en el terreno de la manipulación, que juega con el desconocimiento o la posición de inferioridad del receptor» (Huici, 2017: 30).

Otros aspectos fundamentales y distintivos de la propaganda son los conceptos de *ideología* y *poder*, base de múltiples definiciones de propaganda. A pesar de que Domenach (1986: 47) señala que «la propaganda es polimorfa y cuenta con recursos casi ilimitados» y, por consiguiente, es imposible establecer una definición que sea completamente precisa e inamovible porque inevitablemente siempre será incompleta y parcial, las nociones de ideología y poder parecen ser complementos esenciales de los teóricos de la propaganda.

De esta manera, acudiendo a ciertos autores de referencia en la materia (ya que es imposible abarcar todos los que han estudiado este fenómeno), aparecen interesantes definiciones, la mayoría complementarias entre sí, que intentan abarcar «la complejidad, el polimorfismo, la omnipresencia y la eficacia de la propaganda» (Huici, 2017: 15).

En primer lugar, un estudio fundamental acerca de la comunicación y de la propaganda es el desarrollado por Lasswell (1927: 627-631), donde comienza a exponerse su importante e influyente modelo conductista, basado en el esquema estímulo-respuesta, en el cual se manifiesta que con un adecuado estímulo comunicativo se podría obtener fácilmente la respuesta del público deseada por el emisor: «the propagandist may be said to be concerned with the multiplication of those stimuli which are best calculated to evoke the desired responses, and with the nullification of those stimuli which are likely to instigate the undesired responses» (630); afirmación que concuerda con la definición de propaganda de Lasswell, entendida como una forma de manipulación a través de «significant symbols» (627). Para Huici (2017) se trata de una visión reduccionista de la comunicación que posiciona al receptor como una marioneta, sin voluntad propia. Asimismo, el autor expone que estas aportaciones condujeron a su famosa teoría de la aguja hipodérmica, la cual puede ser resumida de la siguiente manera: «para conseguir que las masas respondan a nuestra voluntad, solo basta con dar con el estímulo adecuado para “inyectarlo” luego a través de los *media*» (19).

En esta misma línea, Pizarroso (1990) define la propaganda como «el control del flujo de la información, dirección de la opinión pública y manipulación de conductas y, sobre todo, de modelos de conductas» (28). Este mismo también hace mención a las aportaciones de Edwards (1938), seleccionadas por su precisión, destacando que la

«propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir [en] opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados» (como se cita en Pizarroso, 2004: 22). De igual modo, Pratkanis y Aronson (1994) aportan una definición de propaganda ligada al control psicológico del pensamiento, que tiene como objetivo que el receptor acepte el mensaje del emisor como si fuera una idea propia. Según estos autores la propaganda respondería a «la comunicación de un punto de vista con la finalidad última de que el destinatario de la llamada llegue a aceptar “voluntariamente” esta posición como si fuese la suya» (28-29). También Doob (1948: 240) señala que la propaganda es el «intento sistemático de un individuo o varios de controlar actitudes y, por consiguiente, las acciones de grupos de individuos mediante el empleo de la sugestión» (como se cita en Arregui, 2007: 44); y Ellul (1973: 61) define la propaganda de la siguiente forma: «[p]ropaganda is a set of methods employed by an organized group that wants to bring about the active or passive participation in its actions of a mass of individuals, psychologically unified through psychological manipulations and incorporated in an organization» (como se cita en Pineda, 2006: 49).

Otro autor clave es Bernays (2008), quien inició sus estudios casi paralelamente a los de Lasswell, el cual declara que «[l]a propaganda moderna es el intento consecuente y duradero de crear o dar forma a los acontecimientos con el objetivo de influir sobre las relaciones del público con una empresa, idea o grupo» (33), es decir, la propaganda es capaz de crear acontecimientos futuros que no existen en la realidad actual. Por otro lado, Domenach (1986: 8-11) es otro autor canónico y de referencia en estas cuestiones. Este, buscando una definición de propaganda, la compara con la publicidad porque también busca influir en las conductas y opiniones, modificar el comportamiento; pero se distingue por los objetivos: la publicidad de uso comercial y la propaganda de uso político.

Algo más polémicas son las ideas de Ayala (1972), enlazando el concepto de propaganda con el de mentira al hablar de *estructura falaz*, exponiendo que «la propaganda constituye estructuralmente una mentira» (203), no por los contenidos sino por la intención subjetiva del propagandista. Por este motivo la propaganda responde a «una comunicación de destinatario impreciso, enderezada a infundir una convicción, independientemente de la verdad o falsedad del correspondiente contenido» (Ayala, 1988: 239). Por otro lado, para Herreros (1989: 67-76) las características esenciales que conformarían una completa definición de propaganda serían el carácter teológico-

persuasivo de la comunicación, al igual que impersonal y sobre todo ideológica, cuya finalidad no sería otra que conquistar o conservar el poder a través de mensajes que conduzcan a la congruencia, alejándose de cualquier contradicción que pudiera despertar dudas en el receptor. De este modo y, en consecuencia, la definición aportada por el mismo dice:

[1]la propaganda política es una forma de comunicación referida al campo ideológico que persigue influir sobre las actitudes y las opiniones de los individuos de una determinada colectividad, para perpetuar o cambiar las estructuras de poder imperantes en la misma, mediante la inducción a obrar de acuerdo con los principios y en los términos contenidos en el mensaje. (Herreros, 1989: 79)

Pineda (2006) es otro autor a destacar, quien se aproxima a una definición de propaganda en base a un elemento conceptual que para él es totalmente imprescindible, el cual denomina como *explicans* de la propaganda, refiriéndose al poder: «el elemento explicativo que va a servir para distinguir a la propaganda es el poder, que puede considerarse un tipo concreto de intención que mueve al [e]misor a generar el [m]ensaje» (79). Según esta perspectiva, la propaganda se debe entender como la comunicación del poder, el instrumento que el poder tiene para comunicarse. En una dirección similar se posiciona Huici (2017), subrayando que todo discurso propagandístico se sustenta en dos elementos, la ideología y el poder, convirtiéndose este último en objetivo final de toda propaganda, la cual define como:

discurso mediático de contenido ideológico-político, de claro carácter persuasivo, similar en lo formal a la publicidad comercial o a la institucional aunque difiera de estas por su intencionalidad: económica, en la publicidad comercial; orientada al bien común en la institucional, mientras que en la propaganda es el poder. (23)

Todas estas definiciones permiten al lector hacerse una idea del concepto de propaganda y de la importancia de la misma. Esta muestra de autores con sus respectivas aportaciones guarda relación con los objetivos de la presente tesis doctoral y se cree suficiente para sostener la investigación, aunque sin duda hay más perspectivas.

2.3.2. Tipologías de propaganda.

La comunicación propagandística puede asumir diferentes formas a través de diversas fórmulas. Por ejemplo, según la transparencia en la identidad del emisor se puede hablar de *propaganda blanca*, *propaganda negra* o *propaganda gris*. La propaganda blanca responde a aquella en donde el emisor no oculta su identidad, en cambio, la propaganda negra se caracteriza por esconder el origen verdadero de la fuente, mientras que la propaganda gris se podría considerar anónima (Newcourt-Nowodorski, 2006: 20-21). Otro autor ya citado, Herreros (1989), va más allá y profundiza en el significado de *propaganda manifiesta* y *propaganda encubierta*, definiendo a esta última como un tipo de propaganda que «incluye los mensajes cuyo fin propagandístico se oculta a los receptores y el contenido de la propaganda se admite como perteneciente a otro tipo de mensajes» (130). Así, Huici (2017) señala que este tipo de propaganda ocurre cuando «los contenidos ideológicos en mensajes manifiestan otra finalidad completamente distinta, tal como la de entretener, como ejemplifica la mayor parte del cine que nos llega de Hollywood» (26) y continúa: «el pentágono ha destinado fondos para la financiación de películas que reforzaran el punto de vista norteamericano en cuestiones vinculadas con los musulmanes y el terrorismo islámico, presentado como el nuevo enemigo, tras el desvanecimiento del fantasma comunista» (26). La propaganda que llega en forma de entretenimiento es tremendamente efectiva y, habitualmente, los contenidos vertidos en estos productos «tienden a reforzar mensajes tradicionales con los que el espectador ya está familiarizado, como los relativos a la perversidad del enemigo, los roles de género o la clase social» (Fandiño, 2017: 103-104). En cualquier caso, independientemente del tipo de propaganda utilizada, su objetivo es «[c]onquistar el corazón de las masas, gobernar el imperio de las emociones (...) la persuasión mediante la manipulación sentimental. El discurso propagandístico no persigue la reflexión sino el convencimiento y, finalmente, la entrega absoluta de quien la recibe» (99). Una reflexión ampliamente estudiada anteriormente por autores como Durandin (1983), Pizarroso (1990), Pratkanis y Aronson (1994) o Huici (1996).

2.3.3. El poder de la imagen en la propaganda.

Tal y como se ha desarrollado en el apartado anterior, «la fortaleza de la propaganda también reside en su carácter híbrido, un rasgo que el cine (...) reúne de una manera excepcional (...) [ya que] se presentará ante el espectador como el más puro de los

entretenimientos» (Fandiño, 2017: 104). El poder persuasivo de la imagen y su capacidad para impactar emocionalmente al ser humano ha sido demostrado indiscutiblemente desde hace siglos; el individuo procesa lo icónico a raíz de «premisas basadas en la intuición y la emotividad (...) [y] la persuasión más efectiva es aquella que se dirige a la esfera emocional (...) aquella que no exige grandes esfuerzos cognitivos» (Huici, 2017: 36). Los lenguajes de la propaganda son numerosos, pero sin duda, el cine y la televisión revolucionaron la utilización de la imagen propagandística. Desde muy temprano el cine se puso al servicio de la propaganda y la manipulación, e incluso directores de Hollywood como Frank Capra, John Ford o Walt Disney, entre otros, «se implicaron en el esfuerzo bélico y suspendieron la realización de películas de ficción para volcarse en el documental de propaganda» (66), y por supuesto dos nombres propios, Leni Riefenstahl y Serguéi Eisenstein, cuyos trabajos propagandísticos y sus efectos son conocidos sobradamente, destacando *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia* (1938) en el lado alemán, y en el lado soviético *La huelga* (1925), *Acorazado Potemkim* (1925) y *Octubre* (1928). Así, respecto al cine, Gómez de Liaño (1989: 74) señala que:

[l]as imágenes activas, en movimiento, sorprendentes, seductoras, comprometidas en algún argumento dramático son los principales medios de que se sirven los órganos reguladores de las modernas sociedades para implantar sus modelos [...]. Las imágenes organizadas argumentalmente provocan en el individuo, al copar eficazmente su atención, un proceso de identificación. Presentan los paradigmas de una sintética y fácilmente asimilable a la memoria. (como se cita en Huici, 2017: 37)

2.3.4. La propaganda y sus reglas.

Domenach (1986) es un autor que, entre otros motivos, ha transcendido a lo largo del tiempo por haber enumerado eficazmente las reglas básicas de la propaganda, las cuales aparecen tras el estudio de la maquinaria propagandística llevada a cabo por los comunistas y los nazis: la simplificación y enemigo único, la exageración y desfiguración, la orquestación, la transfusión y, por último, la unanimidad y contagio. Un total de cinco reglas que van a servir de guía para el estudio de la actividad propagandística.

A) *Simplificación y enemigo único.* La propaganda debe evitar los mensajes difíciles de entender, que suelen ser los complejos y extensos; la propaganda tiene que ser lo más

simple posible, fácil de comprender y recordar. El eslogan o los símbolos serían ejemplos perfectos, pero también se puede llegar a la simplificación a través de la admiración o rechazo de personas concretas: «[c]oncentrar en una sola persona las esperanzas del campo al cual se pertenece o el odio que se siente por el campo adverso es, evidentemente, la forma de simplificación más elemental y beneficiosa» (Domenach, 1986: 54). Así, lo conveniente sería que el discurso propagandístico tenga un único objetivo y, al igual que se enaltece la figura de un solo líder, también resulta más beneficioso aunar esfuerzos y dirigir el odio hacia un solo enemigo cada vez, y cuanto mejor identificado esté, más efectiva será la propaganda porque el ser humano prefiere enfrentarse a «fuerzas visibles más que a fuerzas oscuras» (55). Por tanto, el maniqueísmo es un fenómeno que funciona de manera excelente: el bien y el mal, la verdad y la mentira, nosotros y ellos...

B) *Exageración y desfiguración*. Toda propaganda tiene que exagerar las virtudes de “nuestra” ideología y minimizar las de los “otros” y, sobre todo, exagerar los defectos del enemigo hasta llegar a desfigurar todo su mundo, convirtiéndolo en la personificación del demonio.

C) *Orquestación*. La repetición es una técnica sobresaliente de la propaganda. Al repetir sistemáticamente los mensajes se asegura que estos permanezcan en la mente del público. El mismo Goebbels decía: *una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad*. La repetición es fundamental en el aparato propagandístico, pero también es peligrosa ya que no se debe aburrir al público con el mismo mensaje una y otra vez, sino que hay que reiterar la misma idea desde distintos medios y formatos.

D) *Transfusión*. La propaganda se sustenta en antiguas ideas; resulta de enorme dificultad imponer una serie de ideas o una ideología desde cero, sin una base anterior. Como indica Huici (2017: 48): «actuar siempre sobre un sustrato previo, aunque sea inconsciente».

E) *Unanimidad y Contagio*. La técnica del *grupalón* resume perfectamente esta última regla expuesta por Domenach. Los individuos, aparentemente con ideas propias y siendo autónomos en sus decisiones, en realidad tienen a constituirse como grupos (sociales) en los cuales se comparten creencias y valores (un mismo punto de vista). Además, la configuración del individuo se realiza mediante un proceso de oposición, en contraposición a otra identidad que suele corresponder a los “otros”, a los peligrosos y malvados. Pratkanis y Aronson lo explican de la siguiente manera:

[a]nte todo, la conciencia de que “estoy en este grupo” sirve para acotar y descifrar el universo. Se exageran las diferencias entre grupos y se realzan, en cambio, las similitudes entre los miembros del grupalón, en el convencimiento de que “así actúa nuestra gente”. [...] Los grupos sociales generan autoestima y orgullo [...]. Para materializar la propia estima que el grupo tiene que ofrecer, los miembros han de defenderlo y adoptar sus símbolos, rituales y creencias. En ello radica, precisamente, la capacidad persuasiva del grupalón. (Pratkanis y Aronson, 1994: 226)

Como se ha mencionado con anterioridad, Domenach (1986) establece estas reglas a raíz de sus estudios acerca de la propaganda comunista y la propaganda nazi. Por ello se cree pertinente (aunque sea de forma breve, pero concisa) recurrir a Corella (2005) para completar el enfoque presentado, debido a que estudia exhaustivamente la propaganda nazi y del mismo modo enumera los principios de su propaganda, resumidos en:

1. La propaganda es un medio y sirve a un objetivo.
2. El propagandista debe tener acceso a informaciones secretas sobre los acontecimientos y el estado de la opinión pública.
3. Debe existir una autoridad central que planee y ponga en ejecución la propaganda.
4. Para ser percibida, la propaganda debe despertar el interés del público.
5. La propaganda tiene un carácter popular; por lo tanto tiene que adaptarse a las más limitadas capacidades intelectuales.
6. La propaganda debe tomar en cuenta las características de las masas.
7. La propaganda tiene que ser realizada con base en las concentraciones masivas, que ofrecen muchas ventajas para alcanzar el éxito.
8. La propaganda debe ser oportuna.
9. La propaganda tiene que ser simple y centrada en un solo objetivo, nunca compleja ni de múltiples objetivos.
10. La propaganda debe designar los acontecimientos y a las personas con frases y temas característicos.
11. Los líderes prestigiosos pueden facilitar la propaganda.
12. La propaganda no debe dar grandes saltos ni cambios estrepitosos.
13. Solo la credibilidad determina si el producto de la propaganda es falso o verdadero.
14. La propaganda debe facilitar el desplazamiento de la agresión.
15. Para que la propaganda sea eficaz es necesario el control de los medios de información y la aplicación de la censura. (25-45)

2.3.5. Propaganda de guerra y configuración del enemigo.

Históricamente la propaganda de guerra ha sido clave en la evolución de las técnicas y estrategias persuasivas; en épocas de conflictos bélicos la maquinaria propagandística tiende a funcionar sin cesar para lograr los objetivos marcados por el propagandista. Una autora que trata este asunto de forma contundente es Morelli (2002), estableciendo los principios elementales de la propaganda de guerra a través de *diez mandamientos*: 1. ¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo! 2. ¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra! 3. El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado. 4. ¡Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares! 5. El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna. 6. El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales. 7. Sufrimos pocas pérdidas, las pérdidas del enemigo son considerables. 8. Intelectuales y artistas de renombre apoyan nuestra causa. 9. Nosotros luchamos para una causa sagrada. 10. Quien arroja dudas sobre nuestra propaganda ayuda al enemigo y es un traidor.

Se puede apreciar que el enemigo se sitúa como eje central de toda la propaganda de guerra y, como indica Huici (2017: 51): «la demonización del enemigo es el punto más importante (...) Es difícil conseguir que alguien odie y, mucho menos, matar a quien considera un semejante (...) Para lograrlo, se ha de transformar al otro en un demonio, privándolo de su humanidad». En este mismo sentido, Fandiño (2017: 100-102) comenta que un ingrediente esencial de la propaganda, y que garantiza su éxito, es tener un enemigo con el *rostro del demonio* y que sea el contrapunto de quien lo combate; nunca se puede presentar al enemigo con humanidad, miedo o debilidades, porque resultaría nefasto para mantener el entusiasmo belicista. Hay que odiar al enemigo, ese que a través de mensajes propagandísticos ha sido transformado en un animal, en una bestia infrahumana que nunca descansa, incluso en tiempos de paz. Para Fandiño estas cuestiones son fundamentales, quien lo defiende de la siguiente forma:

el sempiterno adversario, ese enemigo convertido en el opuesto por antonomasia es, sin duda alguna, un ingrediente clave a la hora de hacer efectivo el discurso propagandístico, pues refuerza sentimientos como el de identidad, unidad y cohesión, fundamentales no solo para proporcionar una serie de argumentos sencillos y básicos, sino también para fortalecer la presión del colectivo sobre el individuo tibio, reacio a llevar a cabo determinadas acciones o a defender según qué principios. (102)

En suma, la propaganda, y sobre todo la construcción del enemigo, se va a configurar mediante términos y conceptos opuestos, a través de una realidad que solo responde a valoraciones dicotómicas, con valoraciones positivas de la ideología dominante frente a la ideología de los “otros” (Llorente, 2003). El enemigo no puede ser otra cosa que la encarnación del *mal*, y dado el maniqueísmo, en consecuencia, “nosotros” somos el *bien*. Estas ideas propagandísticas son resumidas por Hernández-Santaolalla (2011) en una sola premisa: «mientras el sujeto no vea al otro como un semejante, será capaz de disparar; sin embargo, si un gesto o acto del otro le revela que es también un ser humano, despertará de su letargo» (758).

Por otro lado, los conceptos de *disonancia cognitiva* de Pratkanis y Aronson (1994) y de *punto ciego* de Goleman (1997) influyen en la percepción del enemigo, sobre todo cuando se ejecuta una eficaz acción propagandística. La disonancia cognitiva consiste en un desajuste producido debido a las diferencias entre opiniones, ideas o creencias y entre la conducta del individuo; ante esta situación el ser humano recibe un daño psicológico y emocional, por ello se intenta reducirlo, aunque sea a través del autoengaño. Así, «[la] cognición “mi país y yo somos decentes, justos y razonables” es disonante con la cognición “mi país y yo hemos dañado a personas inocentes”» (Pratkanis y Aronson, 1994: 63), de tal manera que el individuo se autoconvence que el daño causado a las víctimas era merecido. El punto ciego, en cierto modo relacionado con el concepto anterior y también con el autoengaño, se sustenta en una falta de interés en ver aquello que se puede apreciar a simple vista pero que se evita intencionadamente; esto se traduce en olvidar errores, crímenes o atrocidades del propio bando (Goleman, 1997). Para Rediehs (2003: 203) significaría lo siguiente: «como somos buenos, incluso aunque nuestras acciones puedan parecer a veces tan horrendas como las del enemigo, se encuentran, de hecho, justificadas» (como se cita en Hernández-Santaolalla, 2011: 757).

2.3.6. La construcción propagandística a razón del fundamentalismo islámico.

Por la importancia que tiene para el presente trabajo de investigación se ha decidido dedicar un apartado individual a la propaganda sustentada en el “fundamentalismo islámico”, *el nuevo nombre del mal*, tal y como lo define Huici (2017: 271-277). A lo largo de esta elaboración teórica sobre la propaganda que conforma parte del marco teórico de la actual tesis doctoral, se ha evidenciado que el enemigo es clave en

cualquier acción propagandística; un enemigo que quiere destruir el estilo de vida, normalmente el occidental. Para el autor, en algunas ocasiones la amenaza puede existir, «pero su peligrosidad es magnificada por los aparatos ideológicos propios del poder, especialmente los que controlan los medios de comunicación» (Huici, 2017: 272). Siempre tiene que haber un enemigo; así lo desarrolla Huici:

cuando en 1989 cae el Muro de Berlín y dos años más tarde se disuelve la antigua Unión Soviética, los Estados Unidos, como un San Jorge sin dragón, pierden a su gran enemigo. Conscientes de que la primera y ahora única potencia mundial no podría mantener su musculatura en tensión sin la amenaza de un nuevo satán, los gobernantes americanos pronto lo encontraron, esta vez en el islam o, mejor dicho, en el fundamentalismo islámico. (272)

Y en la construcción del “nuevo” enemigo no solo intervienen los medios de información; la industria del entretenimiento (el cine de Hollywood en particular) adquiere una enorme relevancia y, por supuesto, siguiendo la primera regla de la propaganda, la simplificación: «se presentan a los musulmanes como un todo monolítico donde lo que predomina es el fanatismo religioso, el odio a Occidente, la violencia sin límites, el terrorismo, el maltrato a la mujer, etc.» (273). El resultado ya ha sido explicado en capítulos anteriores de este marco teórico: la estereotipación del pueblo árabe y especialmente de la figura del arabo-musulmán, presentado como un hombre con barba, turbante, un Corán en la mano y un AK-47 en la otra.

Además de la simplificación, otra regla de la propaganda responde al enemigo único, así como a su más absoluta identificación. Por este motivo el primer rostro del mal, vinculado con el “fundamentalismo islámico”, y desde los medios de comunicación con el islam en general, fue el del iraquí Sadam Husein (tras la invasión a Kuwait), poco después quien fuera dirigente máximo de Al Qaeda, Osama bin Laden (tras los atentados del 11S en Estados Unidos), y más tarde el EIIL (Estado Islámico de Irak y Levante) o Dáesh, como Occidente prefiere llamarlo. Según Huici, desde una perspectiva política «representa un nuevo desafío, ya que estas organizaciones terroristas han manifestado un hábil dominio de los medios de masas, lo que obliga a Occidente a una acción de contrapropaganda que sea capaz de contrarrestar sus mensajes» (227).

2.4. El estereotipo y su transmisión.

Los estereotipos son (...) las ideas que tenemos acerca de los otros mediante una generalización que hacemos y, como tal, muchas veces son sesgadas y no corresponden totalmente con la realidad.

Moreno y Sodepaz (1999: 47)

2.4.1. Estudios teóricos: intentando delimitar el estereotipo.

Antes de profundizar en el estudio del *estereotipo*, el cual se convertirá en elemento clave en la presente investigación, se cree necesario exponer que el fin último de los estudios culturales es alcanzar el *zerotipo*, entendido como la anulación de estereotipos y prototipos.

El término y concepto de estereotipo puede tener diferentes significados según la disciplina de estudio desde la cual se aborde. Esta investigación toma la palabra estereotipo dentro del ámbito social, aislando a la lingüística y a la tipografía, que serían las otras vertientes académicas. De este modo, la siguiente revisión histórica y teórica hace un repaso de la evolución y significación del estereotipo, desde su inicio hasta nuestros días (en el ámbito de las ciencias sociales). En dicha disciplina, los estereotipos han sido objeto de estudio prácticamente desde su nacimiento a través de la psicología social; se trataba de un concepto que se estaba asociando a sujetos colectivos y, por ello, de un fenómeno que había que estudiarlo. Su definición ha sido compleja y ha estado en constante cambio a razón de las diferentes teorías y enfoques psicosociales. Tal y como apunta De Andrés (2002: 39): «la conceptualización del estereotipo social ha venido conformándose en una constante redefinición».

La primera persona que utilizó el término dentro de las ciencias sociales fue Lippmann (1922). Este no aportó una definición final de estereotipo, pero sí escribió un principio de concepto de estereotipo social, definiéndolo como un conjunto de ideas y actitudes que conforman una imagen mental sobre una cosa o una persona. En los años veinte el estereotipo designaba «un determinado mecanismo de percepción inevitable y eficiente, elaborado por el individuo o su grupo, que se tiene en cuenta en el momento de percibir otro objeto o contenido similar» (De Andrés, 2002: 38). Este concepto sirvió

de base para las siguientes investigaciones que se desarrollarían en los años treinta, aunque hay algunas voces discordantes acerca de esta afirmación, por ejemplo, Cano (1993), quien expone que había una gran probabilidad de aparición de las investigaciones centradas en los estereotipos sin el estudio preliminar de Lippmann; es decir, el estereotipo adquirió una importancia que era inevitable su estudio tarde o temprano, quizás bajo otro nombre, pero con la misma significación.

En cualquier caso, desde esta investigación se toma el trabajo de Lippmann (1922) como el precedente en los estudios e investigaciones sobre el estereotipo en las ciencias sociales, puesto que, para él, los estereotipos se trataban de estructuras cognitivas que ayudaban a procesar y comprender mejor la información que procedía del exterior en base a la cultura del sujeto. Entendía los estereotipos como algo natural a la cultura, lenguaje y forma de pensar del ser humano, pero también reconocía las consecuencias negativas de los mismos. Lippmann (2003) destacaba ante todo la eficiencia del estereotipo porque ayuda al individuo a interpretar las señales y estímulos que este recibe. El estereotipo «no solo nos hace ahorrar tiempo en nuestra vida ajetreada y es una defensa de nuestra posición en la sociedad, sino que además nos preserva del desorientador efecto de intentar ver el mundo de un modo rígido» (75).

Esta primera perspectiva de estudio es de gran interés para la presente investigación, debido a que Lippmann, como periodista, se apropió el término estereotipo que se encontraba asociado a las artes gráficas, fuera de los medios de comunicación, ligando de esta manera el concepto de estereotipo a su trabajo y subrayando con ello el papel fundamental de los medios de información a la hora de definir y comunicar la actualidad de nuestro mundo²⁰ (Munné, 1989). Según McCombs (1996), Lippmann es consciente del impacto mediático y del poder de los medios de información, el cual se vio reflejado principalmente a partir de la Primera Guerra Mundial con la propaganda política y la comunicación de masas (como se cita en De Andres, 2002: 40).

La segunda perspectiva de estudio es la denominada corriente patológica, que se desarrolla en los años treinta y cuarenta, con autores como Katz y Braly (1933), quienes realizaron un trabajo²¹ de carácter empírico donde desarrollaron una novedosa técnica de medición de estereotipos en relación a un orden de adjetivos, para intentar averiguar

²⁰ De hecho, el capítulo que da comienzo a su libro, *Public Opinion* (1922), lleva como título *The World Outside and the Pictures in Our Heads* (3-32), en el que se debate el poder de los medios de comunicación como delimitadores de las imágenes o estereotipos que recibe el público.

²¹ El estudio que fue llamado *Racial Stereotypes in 100 College Students* tenía el objetivo de esclarecer qué adjetivos eran los más comunes entre los estudiantes.

cuáles de estos estaban relacionados con la personalidad de los individuos de cada grupo étnico o nacional. Posteriormente, Katz y Braly (1935) definieron el estereotipo como «una impresión fijada que corresponde muy poco con los datos que tiene a representar, y resulta que definimos primero y observamos en segundo lugar» (181). Por consiguiente, sus estudios intentaban explicar que el estereotipo puede conllevar al error, y de esta forma comenzó la diferenciación entre estereotipo y *prejuicio*, este último con una significación negativa hacia los otros grupos raciales. En Estados Unidos, el prejuicio, que enmascaraba al *racismo*, era uno de los mayores problemas sociales, y la sociología (con los estereotipos) «intentará enfrentarse a estos problemas y con ellos medirán los contenidos cognitivos vinculados a actitudes grupales positivas o negativas» (De Andrés, 2002: 41). En consecuencia, los estudios de Katz y Braly (1935) y su visión patológica hacen comprender la íntima relación existente entre estereotipo y prejuicio, siendo prácticamente equivalentes porque «el prejuicio racial es un conjunto generalizado de estereotipos de un alto grado de consistencia que incluye respuestas emocionales a nombres de razas, una creencia en características típicas asociadas con nombres de razas, y una evaluación de tales rasgos» (191-192). A partir de este momento y progresivamente aumentarán los estudios en materia de estereotipos, especialmente con una visión crítica hacia el mismo, describiéndolo como un posible error.

En los años cincuenta destaca el estudio de Adorno (1950), escrito en colaboración con el llamado grupo de Berkeley²². Cuando se desarrolla su investigación había dos grandes conflictos en el mundo: el conflicto racial en EE. UU. y el Holocausto que llevó a cabo Adolf Hitler. De Andrés (2002) indica que en esa época «existía un sentido moral, así como una urgencia científica en la necesidad de entender cómo un grupo social podía actuar con actitudes e ideología negativas para llegar a provocar la destrucción física máxima de otro grupo» (42). Por este motivo, el grupo de Berkeley aborda en sus estudios el prejuicio desde una perspectiva psicológica, utilizando al psicoanálisis como hilo conductor de sus investigaciones. Adorno (1950) escribe sobre el aspecto subconsciente del prejuicio, ligando la estereotipia a este y siendo

²² Se denominó así a un grupo de investigadores de la Universidad de California, Berkeley; constituido por Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson y R. Nevitt Sanford. La obra en particular fue *The Authoritarian Personality* (1950), la cual reúne las conclusiones obtenidas de sus investigaciones de los años cuarenta, cuyo objeto de estudio era el prejuicio antisemita de la propaganda fascista. Posteriormente, el estudio recibió críticas teóricas y metodológicas, y la veracidad e influencia del mismo descendió, pero a pesar de ello, a día de hoy, sigue estudiándose y siendo un clásico en la materia.

identificada como una deficiencia y característica de las personalidades débiles, enfermas y con una limitada inteligencia, que necesitan recurrir a ella porque la conciben como medio de protección. En este mismo sentido, bajo una posición psicoanalítica, se asocian los estereotipos a un mecanismo de defensa propio de individuos con problemas mentales.

También en los años cincuenta aparecieron otros estudios teóricos que tuvieron influencia en la evolución del concepto de estereotipo. Como argumenta Colom (1994), comienzan a aparecer destacables modificaciones conceptuales; predominando el consenso común entre los individuos como característica principal y definitoria de los contenidos de un estereotipo y, a su vez, la atenuación de la falsedad, un rasgo distintivo que se estaba adscribiendo al mismo durante los años anteriores. Para Cano (1993), el consenso entre individuos para aceptar lo que es estereotipo o no, se trata de algo fundamental pero que ya estaba presente años atrás en el paradigma teórico y empírico que expusieron Katz y Braly en 1933. Por lo tanto, no se trata de una novedad, ya que el consenso y el concepto se unen en uno mismo y alimentan al estereotipo, considerándose un fenómeno de naturaleza social porque cuenta con la aprobación de un gran número de sujetos. Respecto a la segunda cuestión, el grado de falsedad que puede tener el estereotipo, el autor entiende que comienza a predominar una posición menos negativa en relación al estereotipo, pues, aunque pueda ser falso y verdadero a la vez, la verdad posee un mayor peso, aun sabiendo que no será una aportación exacta²³.

Otro autor de referencia en la década de los cincuenta fue Allport, quien publicó *The Nature of Prejudice* (1954), obra que reúne absolutamente todos los trabajos realizados hasta la fecha en relación a los prejuicios. El objetivo consistía en efectuar un estudio analítico de los efectos vejatorios del prejuicio, concentrándose en los concernientes a los judíos y a los negros. Como ya ocurrió en años posteriores, la finalidad estaba asociada a la moralidad: acabar con los prejuicios. Así, Allport (1971) quiso aportar otra definición de estereotipo, enlazándolo al prejuicio como una «creencia exagerada asociada a una categoría» (215). Se extrae de su definición que, para el autor, los prejuicios son «una decisión categorial y los estereotipos se corresponde con los contenidos de las categorías irracionales, o ideas fijas que acompañan a estas» (De Andrés, 2002: 44). Por lo tanto, el estereotipo se entiende como el componente

²³ Sobre esta cuestión, una década más tarde, autores como Campbell (1967) declararon la irrelevancia del asunto, defendiendo el estudio del estereotipo con otras variables como factores sociales o cognitivos, independientemente de si el contenido era verdadero o falso.

cognitivo del prejuicio que sirve para simplificar las diferentes categorías del ser humano, porque, como afirma Allport (1971: 215), «ya sea favorable o desfavorable, un estereotipo es una creencia exagerada que está asociada a una categoría. Su función es justificar (racionalizar) nuestra conducta en relación con esa categoría». Las categorías, a las que se llega a través de un proceso de categorización, se definen como el resultado del impulso humano a interpretar el mundo racional y emocional, con el objetivo de simplificar el mundo exterior. Por ello, el estereotipo también actúa como «un recurso justificatorio para la aceptación o el rechazo categórico de un grupo y como un recurso selectivo o “pantalla”, que asegure el mantenimiento de la simplicidad en la percepción y el juicio» (Allport, 1971: 216). En el proceso de categorización influyen absolutamente las señales visuales que recibe el ser humano. Esto quiere decir que, según la apariencia de un sujeto u objeto, la formación de las categorías serían distintas y, en consecuencia, de comportamiento. Para De Andrés (2002) esta sería la razón principal por la que «en la Alemania Nazi, ante la imposibilidad de seguir un criterio de diferenciación racial mediante la evidencia visual, los judíos fueron obligados a llevar la marca de la estrella de David, lo que hacía a cada judío inmediatamente diferenciable» (45). Este hecho facilita enormemente la categorización del portador, ya que el símbolo visual es inequívoco.

Siguiendo esta afirmación, los medios de comunicación visuales, por ejemplo, la televisión, pueden ser extraordinarios portadores de estereotipos. De hecho, esta idea es parte fundamental de la tesis doctoral, que inicia con la premisa de que las series de ficción se apoyan en los estereotipos y ayudan a mantenerlos en el imaginario colectivo social; productos audiovisuales que muchas veces están politizados o influenciados por intereses individuales. Si bien Allport (1971) no señala como único culpable a los medios de comunicación, porque algunas imágenes pueden ser ajenas a estos y estar aferradas a experiencias anteriores de las personas, dedica todo un apartado a este asunto que comienza de la siguiente manera:

los estereotipos pueden o no tener origen en un núcleo de verdad; ayudan a la gente a simplificar sus categorías; justifican la hostilidad; a veces sirven como pantallas de protección para nuestros conflictos personales. Pero existe otra razón muy importante para su existencia. Reciben apoyo social de nuestros medios de comunicación de masas, que los reviven continuamente e insisten sobre ellos: las novelas, las historietas, las noticias de los periódicos, las películas, el teatro, la radio y la televisión. (224)

Los medios de comunicación sociales son un factor imprescindible para explicar la existencia y continuidad de los estereotipos. Como se ha ido desarrollando, la creación de estereotipos responde a una forma de categorización del ser humano que le permite distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder asimilarlos y clasificarlos en su proceso de percepción. En los medios de comunicación, especialmente aquellos que trabajan la ficción, «esa categorización se hace aún más necesaria, ya que el tiempo del que disponen los telespectadores para reconocer a los personajes y otorgarles rasgos de personalidad, no suele superar la hora y media» (Galán, 2006: 64).

A pesar de las ideas desarrolladas dentro de esta última perspectiva ligada a los años cincuenta, que parecen posicionarse en contra de los estereotipos, no hay que olvidar que, de forma generalizada, en la década, se reconocía un núcleo de verdad en los estereotipos. De igual manera, Allport (1971) establecía la siguiente idea: «de ningún modo ha de pensarse que los estereotipos son siempre negativos. Pueden coexistir con una actitud favorable» (215).

En los años sesenta Tajfel marca el inicio de la perspectiva cognitiva con *Cognitive Aspects of Prejudice* (1969), que seguirá desarrollándose en la década de los años ochenta. Las teorías cognitivistas apoyaban al hombre racional frente al hombre irracional que estudiaban los psicoanalistas²⁴. En particular, el trabajo de Tajfel (1969), además de rechazar el psicoanálisis se opone a los estudios de Adorno, porque según él, «dichas teorías no son empíricamente falsables y son inútiles a la hora de intentar una intervención para lograr el cambio social relevante» (como se cita en Cano, 1993: 172). La visión del “hombre cognitivo”, capaz de comprender su medio siendo la misma comprensión la que condiciona su conducta, se eleva sobre las anteriores teorías. La hostilidad que tiene el ser humano hacia otro ser humano no encontrará el porqué en el inconsciente, sino mediante el saber de cómo el individuo entiende la situación intergrupala. De Andrés (2002) comenta que en el estudio de Tajfel, «el papel de las bases motivacionales fue reducido al máximo y los estereotipos pasaron a concebirse como categorías que aportan coherencia y orden a nuestro entorno social» (47).

Según Tajfel (1969), hay tres procesos cognitivos que influyen directamente en los prejuicios del ser humano: la categorización, la asimilación y la búsqueda de coherencia

²⁴ La perspectiva no es completamente nueva, dado que en el pasado algunos autores la estudiaron, por ejemplo, Lippmann. De este modo, las ideas que ya habían sido abordadas y plasmadas en los primeros estudios que se asociaron a las ciencias sociales, después de años, fueron rescatadas.

conceptual. En primer lugar, la categorización es la que origina los estereotipos, simplificando la realidad. Esta consiste en un proceso racional y clasificador que completa la desinformación o desconocimiento de un individuo, con la información o conocimiento que previamente se ha atribuido a un grupo social; se simplifica lo que es complejo. En estas cuestiones mostraba interés Tajfel, priorizando la estructura general y función del estereotipo sobre su contenido. En síntesis, el autor entiende el proceso de categorización como un mecanismo que proporciona una serie de moldes que da forma a las actitudes intergrupales, permitiendo asimilar los valores sociales y los conceptos de los mismos. Tajfel también llevó a cabo otros estudios experimentales, en los cuales «parecía determinante el hecho de que la categorización se produce antes que el juicio (ya no prejuicio), lo que provocaría el desplazamiento de este. Las personas no buscarían pues, juicios absolutos en su concepción de la vida, sino relativos» (De Andrés, 2002: 47). Se acepta que el mecanismo de categorización podría conducir a errores, pero estos tendrían solución a través de un entrenamiento previo del individuo. De forma que, la mayor aportación de Tajfel en los estudios sobre el estereotipo fue el planteamiento de un concepto neutral, alejándolo de los prejuicios y características negativas; respondiendo a aquellos autores anteriores a él que recriminaban la exageración del estereotipo, que ese resultado se daba por las limitaciones de la capacidad humana a la hora de procesar la información, pero que no había intencionalidad en ello.

Progresivamente, el concepto de estereotipo iría adoptando una postura neutral con los teóricos cognitivos, acercándose así al de una simple categoría, sin ninguna referencia a la veracidad o falsedad del propio asunto que tiende a representar. Estos intentos de la perspectiva cognitiva, definiendo al estereotipo desde una visión neutral, estaban precedidos por algunos estudios que ya aparecieron a finales de los años cincuenta. Vinacke (1957) entendía a los estereotipos como parte fundamental del aprendizaje social, «como medios por los que clases de objetos (personas) son clasificados en razón [de] propiedad percibidas, facilitando así una respuesta con sentido a esos objetos. En estos términos, por tanto, no hay nada inherentemente “malo” en la estereotipia» (241). A pesar de estos estudios previos, será en los años setenta cuando la neutralidad del estereotipo se va a generalizar apoyado en el auge del cognitivismo.

Las décadas de los años setenta y ochenta experimentan una oleada de nuevos estudios relacionados con la estereotipia. La ciencia social continúa estudiando el

estereotipo, pero deja de sentir una preocupación por el prejuicio racial²⁵, a favor de la estereotipia sexual o de género. Como ocurría en años anteriores, la perspectiva cognitiva seguía manteniendo un concepto neutral sobre el estereotipo, entendiéndose como un proceso normal y positivo que tiende a buscar la simplificación y la coherencia, sabiendo que a veces puede conducir a episodios equívocos. Asimismo, el estereotipo comienza a entenderse como la atribución de ciertos rasgos de carácter individual a grupos que han sido categorizados socialmente (De Andrés, 2002: 49). Respecto a la categorización sistemática de miembros de la sociedad por presentar ciertas manifestaciones físicas, algunos estudios focalizaron su interés en averiguar qué tipo de condiciones favorecían la formación de esas categorías y estereotipos; se preguntaban si la percepción de un individuo perteneciente a un grupo social sería más acusada y, por tanto, estereotipada, en una posición de soledad o distanciamiento respecto a su grupo social (Taylor y Fiske, 1978).

El cognitivismo es la última gran perspectiva de estudio del estereotipo, aunque es una cuestión que continúa estudiándose e intentándose comprender en su totalidad, pero que no acaba de resolverse. Sin embargo, para Stroebe e Insko (1989) el análisis cognitivista ha sido el único capaz de evolucionar a lo largo de los años, produciendo importantes avances científicos que han mejorado el conocimiento sobre el concepto del estereotipo. En cambio, Cano (1993) se muestra contrariado en la utilidad de dicha perspectiva porque «a pesar del abundante armamento metodológico (...) y de la ingente investigación empírica que ha generado, la verdad es que la cognición social no tiene aún una teoría clara²⁶» (199). Taylor resume el problema de la cognición social en la carencia de teoría:

el hecho de que no tengamos una perspectiva teórica global en cognición social en este punto, sino más bien solo una metateoría, sugiere que, aunque podamos tener las bases para generar una investigación considerable en contextos sociales interesantes, no hemos incorporado las bases para falsar nuestros propios fenómenos. Así, el estado

²⁵ Cual fuera claro objeto de estudio durante las luchas por los derechos civiles en los Estados Unidos y en la II Guerra Mundial.

²⁶ Este desconcierto favorece la proliferación de nuevos estudios empíricos que asientan sus bases en los mismos principios del cognitivismo, a la vez que favorece la inconclusión de los mismos y dificulta la coordinación de los teóricos. Así, en la década de los años noventa, realmente no hay un aporte significativo y novedoso, o una nueva perspectiva de estudio que arroje luz al concepto de estereotipo; la tendencia de los últimos años continúa. Ya entrados en el nuevo siglo es cuando comienzan a publicarse multitud de artículos en revistas de ciencias sociales e investigación social buscando proporcionar la mejor definición de estereotipo o intentando resolver interrogantes.

actual en cognición social puede proliferar sin restricciones hasta que seamos capaces de formular una teoría adecuada que lleve a su propia caída. (Taylor, 1981: 204)

Entonces, la cognición social no posee una teoría propia que le permita confrontar sus propios resultados, en todo caso tiene la concepción antropológica del ser humano como persona que es capaz de percibir y procesar la información (Cano, 1993: 200).

Algunos autores prosiguen estudiando el estereotipo como un producto de los procesos cognitivos del individuo, que cumple el cometido de categorizar en diferentes grupos sociales a la población, dando como resultado la creación de numerosas creencias estereotípicas (Casas y Dixon, 2003). De esta forma persiste una de las características principales del estereotipo: la simplificación como resultado de una acción de justificación racional por parte del ser humano. Los estereotipos constituyen categorías cognitivas que son utilizadas para clasificar y evaluar a los grupos y a sus integrantes. Esta línea teórica es apoyada por numerosos autores: Dixon (2000), Domke (2001), Brown-Givens y Monahan (2005), entre otros. Desde este mismo planteamiento, Gorham (2004) dice que los estereotipos «ayudan a las personas a simplificar el medio ambiente social en el que viven, procesando rápida y eficazmente los estímulos entrantes basados en la presencia de unas pocas características relevantes que le son asignadas a ciertos grupos sociales» (15). En general, en el siglo XXI, todas las definiciones de estereotipo giran en torno a la creencia parcialmente estructurada en la mente de un sujeto sobre un grupo social ajeno al suyo (Páez, 2004: 760). El ser diferente al “otro” se convierte en una clave fundamental para entender el concepto de estereotipo: se trata de «un conjunto de creencias que los miembros de un grupo (endogrupo) comparten acerca de los atributos que caracterizan a los miembros de otro grupo (exogrupo)» (Saiz et al., 2008: 27). En referencia a esto, cuando a un individuo se le categoriza dentro de un grupo social en particular, inmediatamente a dicho individuo le son asignados determinados atributos, los que previamente han servido para definir y delimitar a ese grupo social en concreto. Normalmente serán adjetivos calificativos de carácter negativo, aunque otros, una minoría, pueden ser positivos (Tamborini et al., 2000).

Indagando más sobre el concepto estereotipo, parecen relevantes las aportaciones de Páez (2004), quien expone una teoría sobre la generación y construcción de los mismos. Para él influye la apariencia física, las conductas de rol, los rasgos de personalidad y los roles laborales de los miembros del grupo social ajeno. En cierto sentido, las ideas de

Páez ya fueron planteadas años atrás por Martínez M. C. (1996), autor que defendía que los estereotipos constaban de «los rasgos definidores, que son las características que sirven para identificar y categorizar a los sujetos, y los rasgos adscritos, que informan de los caracteres psicológicos atribuidos a los comportamientos de los miembros de dicho grupo» (como se cita en Muñiz et al., 2013: 292). Este planteamiento, en caso de ser cierto, permitiría predecir y explicar la conducta del sujeto ajeno, ya que, a partir de los rasgos, los individuos y la sociedad en su conjunto generaría en su mente una idea de los diferentes grupos sociales que conforman dicha sociedad.

Resulta muy interesante preguntarse cómo se han conformado los estereotipos a lo largo de la historia y cómo se siguen manteniendo en la actualidad, actuando como una guía social en la sociedad que ayuda a elaborar juicios rápidos o mantener ciertos comportamientos respecto a un determinado grupo social, especialmente si entramos en cuestiones de raza o etnia, tema central en esta investigación. Se presupone, sin asegurar rotundamente, que la primera vía de formación del estereotipo es la propia experiencia personal del sujeto a través de la observación; y la segunda vía de aprendizaje procede de la información que es transmitida a través de otros sujetos y que el individuo recibe. En cualquier caso, si la información es continuada en el tiempo, el individuo puede acabar creyendo la veracidad de la misma. Este hecho alcanza una gran probabilidad cuando el contacto directo con otros grupos sociales es muy reducido y el único medio de información que tiene el individuo es mediante sujetos conocidos (Aboud et al., 2012). Por ello, una de las causas del estereotipo se debe a la información recibida por parte de terceros, quienes actúan como agentes sociales generadores de un contacto vicario (Seiter, 1986). Uno de esos agentes sociales que tienen una enorme influencia sobre la población son los medios de comunicación, especialmente desde medios visuales como la televisión, donde sus contenidos presentan constantemente a sujetos y a grupos sociales estereotipados; hecho que explicaría el aumento de ideas estereotipadas y prejuicios hacia los miembros de grupos minoritarios (Schiappa et al., 2005). Esta información mediada puede llegar a perpetuar ciertos estereotipos, perjudicando a aquellos grupos sociales que no se vean representados en los mismos y desean evitar esa equiparación. En este caso, acabar con el estereotipo que ha sido creado supone casi una quimera. Según Galán (2006), los estereotipos, que pueden ser entendidos como conceptos compartidos por grupos acerca de otros grupos, pueden ser modificados, pero el proceso es complejo y de gran dificultad porque «parecen naturales y por ello los utilizamos sin pensar; distorsionan las verdades de tal forma que siguen

pareciendo como verdaderas; hay acuerdo sobre su uso y significado; evitan tener que pensar críticamente, son simplificadores útiles del pensamiento» (Galán, 2006: 61).

2.4.2. El estereotipo en los medios de comunicación.

Partiendo de una básica definición de estereotipo, entendiéndolos como creencias estructuradas socialmente acerca de un determinado grupo social, se pretende abordar la influencia de los medios de comunicación en los procesos de estereotipación. Tal y como apuntó Seiter (1986: 4-26), una gran parte de los estereotipos aprendidos proceden de la información recibida a través de terceros, no de la experiencia personal, sino que se adquiere a través de otras personas o de los medios de comunicación; los cuales estimulan y favorecen enormemente el aprendizaje y la conservación de los estereotipos (Pilleux, 2002).

En este sentido, Allport (1971) ya advirtió que los estereotipos se veían altamente favorecidos por los medios de comunicación de masas, especialmente de aquellos que recibían mayor apoyo social, como la televisión, la radio, los periódicos o las películas, pero también las novelas y el teatro. El autor les acusaba de «revivirlos continuamente e insistir sobre ellos» (224). Quizás sea la televisión el medio de comunicación que más estereotipa a los grupos sociales desde sus contenidos informativos y de ficción, sobre todo a los grupos minoritarios, lo que favorece al aumento de ideas estereotipadas y prejuiciosas sobre estos (Muñiz et al., 2013: 291). La representación de las minorías sociales y grupos étnicos a través de los medios de comunicación es un asunto que despertó interés en bastantes autores (Seiter, 1986; Entman, 1992; Dixon, 2000; Tamborini et al., 2000; Gorham, 2004; entre otros). Asimismo, en relación a los productos de ficción, Galán (2006) subraya la importancia que tiene para los guionistas y productores la construcción de personajes simples y fácilmente identificables por el público. La investigadora entiende el estereotipo como «representaciones colectivas, impersonales, de carácter anónimo, que se transmiten fundamentalmente a través de la familia, la educación, los medios verbales (chistes, refranes, proverbios...), del arte y de los medios de comunicación de masas; entre ellos, la televisión» (61). A su vez, siguiendo las ideas de Adorno, comenta que «la amenaza de los estereotipos no está en su presencia y utilización en los medios, sino en su manipulación, empleando a los individuos como marionetas expresivas de una idea» (61).

Desde los medios de comunicación se aplican, eficazmente, estereotipos a los personajes, con la finalidad de que sean reconocibles por el mayor número de espectadores/oyentes (según el medio de transmisión). Hay que recordar que el público dispone de muy poco tiempo para reconocer a los personajes y dotarles de una personalidad, por lo que los estereotipos ayudan al individuo a simplificar y procesar la información, y en ello se encuentra un motivo de utilizarlos. El problema aparece cuando se realiza una mala práctica. Los medios de comunicación son una fuente muy importante de información y ejercen influencia en las estructuras mentales de las personas que consumen el producto informativo, válgame también de ficción u otro tipo de género. El público que consume televisión, progresivamente, va integrando en sus esquemas cognitivos y emocionales contenidos vertidos desde los medios de comunicación (modelos de identidad y conducta, pensamientos políticos, roles de género, etc.) (Galán, 2006: 62-64). En cambio, para Quin y McMahon (1997), la sociedad es la creadora de estereotipos y los medios de comunicación, entre ellos la televisión, únicamente los difunde a través de la generación y transmisión de sus contenidos.

Pero, ¿qué ocurriría, por ejemplo, si no se estereotipasen personajes de ficción? Dotarlos de estereotipos puede entenderse como una forma de caracterizarlos, ya que se les está proporcionando una identidad que facilita su distinción y comprensión por parte del público. Si los guionistas no recurrieran a los estereotipos, tal vez, el público tendría que hacer un mayor esfuerzo para entender la trama del producto audiovisual, y los guionistas y productores no quieren que, tanto la historia como los personajes, sean difíciles de entender, porque «si ese reconocimiento no tiene un desarrollo correcto, puede ocurrir que el público no se identifique con los personajes ni con la historia que se relata» (Galán, 2006: 64). Sobre esta cuestión, Martínez i Surinyac (1998) manifiesta que los estereotipos son muy usuales y útiles en todos los medios de comunicación porque simplifican atributos psicológicos y destacan los más importantes, permitiendo comprender rápidamente al personaje. Por este motivo, la mayoría de películas y series de ficción utilizan este “recurso” para «generalizar y reiterar atributos sobre grupos sociales, contribuyendo a la creación, en el espectador, de prejuicios y opiniones predeterminadas» (Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer, 1992, como se cita en Galán, 2006: 65). Asimismo, Galán comenta que

las series dramáticas integran verdaderos discursos de realidad y están formadas por pequeños fragmentos que pretenden constituirse como un espejo de la misma, ya que transmiten modelos de conducta, prejuicios, valores y toda una serie de comportamientos sociales. Imágenes que llegan al espectador de un modo “inofensivo”, pero que pueden crear corrientes de opinión, favorables o desfavorables, hacia ciertos grupos. (Galán, 2006: 65)

Por otro lado, cada vez son más frecuentes las críticas contra el uso de los estereotipos en los medios de comunicación de masas, incluso algunas producciones han sido retiradas²⁷, y Allport (1971) expresa lo siguiente sobre este hecho: «probablemente no sea una política muy acertada tratar de proteger la mente de cada individuo de todo contacto con estereotipos. Es mejor fortalecer la capacidad individual para diferenciarlos y manejar su impacto con poder crítico» (226).

Sea como fuere, los medios de comunicación tienen un enorme poder y los estereotipos creados desde estos y representados a través de imágenes o textos, dependiendo del medio, afectan globalmente a la sociedad, especialmente cuando el público no ha alcanzado su edad adulta. Iyengar y McGuire (1993) manifiestan que «formative experiences in adolescence establish persistent affective responses to political symbols that determine a wide range of attitudinal responses» (66), es decir, los medios de comunicación pueden llegar a ser peligrosos porque son ideológicos y además transmiten estereotipos, configurándose así una terrible combinación, especialmente para los más jóvenes. También aparecen programas que, aun siendo de entretenimiento (como una película o una serie de ficción), además de hacer uso de estereotipos, presentan un contexto ligado a una situación actual y real de un país, resultando sumamente difícil no relacionar realidad y ficción; por tanto, el espectador recibe una información que ejerce una influencia sobre el mismo (Bardes et al., 2008).

Del mismo modo, parece interesante formular y explicar otro concepto básico ligado a los medios de comunicación y que influye en la presentación o ausencia de los estereotipos: la tematización de la agenda o teoría de la *agenda setting*, que nace a partir de las investigaciones de McCombs y Shaw (1997). Sin intención de profundizar en ella, ya que es una cuestión que podría ser extensa y no es el objetivo en la presente tesis doctoral, esta teoría establece que los medios de comunicación de masas ejercen

²⁷ Ya en 1949, cuando se estrenó en Estados Unidos la película *Oliver Twist*, basada en la novela homónima de Charles Dickens, recibió protestas porque el público entendía que el personaje de Fagin representaba a un personaje con identidad judía y concienzudamente estereotipado, motivo por el que la exhibición de la película fue prohibida en algunos estados de EE. UU.

una enorme influencia e impacto sobre el público porque son capaces de seleccionar y determinar qué historias o narraciones son las que poseen interés informativo o no. Hay una frase de Cohen (1963) muy conocida y extendida en el ámbito académico que explica perfectamente este asunto: «The press may not be successful much of the time in telling people what to think, but it is stunningly successful in telling its readers what to think about» (120). Así, un determinado medio de información o comunicación no decide acerca de las opiniones del público, pero sí decide sobre las cuestiones que van a ser objeto de debate. La hipótesis de esta teoría vaticina que según lo que aparezca o no en los medios llegará a formar parte o a excluirse de los conocimientos del público: «los medios influyen en la agenda pública, por el grado de atención prestado a un tema (*agenda setting*) influyen en el debate» (McQuail y Windahl, 1997, como se cita en Martínez F., 2019: 267).

Según Sierra (1999), la teoría de la agenda «sistematiza el proceso de tematización como una influyente dinámica de mediación informativa a partir de la distinción entre entorno social y percepciones privadas, a nivel del imaginario, producidas por la acción de los medios de comunicación colectiva» (453). Los medios de comunicación tienen la capacidad de focalizar el interés en ciertos temas, delimitando y limitando así la percepción del público, «se organiza personalmente el conocimiento e indirectamente la acción social sobre el entorno (...) los medios focalizan, enmarcan y estructuran relacionalmente el sistema simbólico de conocimiento social (...) delimitan los márgenes de accesibilidad y conocimiento del entorno social» (454), es decir, los propios medios de comunicación jerarquizan y distribuyen los contenidos, «influyendo, indirectamente, en los espacios de cognición y representación de la sociedad y la cultura» (455). Pero, ¿quién es el encargado de seleccionar las noticias o los contenidos y en definitiva la agenda de los medios de comunicación? La respuesta es el *gatekeeper*, siendo definido como aquella persona encargada de calificar los asuntos temáticos de interesantes o irrelevantes, determinando su espacio y tratamiento en el medio de comunicación y, sobre todo, qué se comunica y qué permanece en silencio (DeGeorge, 1981, como se cita en Rodríguez, 2004: 40). Park (1922) explica de la siguiente manera la función del *gatekeeper*: «sobre todos los acontecimientos que ocurren y son seguidos por los periodistas, corresponsales y agenda de noticias (...) elige solo algunos temas que considera más relevantes e interesantes que otros para ser publicados. El resto de noticias desechadas van a parar a la papelera» (como se cita en Rodríguez, 2004: 40).

Acerca de esta teoría, aunque originalmente se enfoque en los medios de información (como la prensa y la televisión), el concepto y los efectos podrían extrapolarse a otros medios o formatos²⁸. Por tanto, se puede establecer que aparezcan los mismos estereotipos y que se oculten otras representaciones; ya que la comunicación es poder y toda comunicación es guiada y se rige mediante órdenes e intereses.

2.4.3. Transmisión del estereotipo: teoría del cultivo.

Para tratar de explicar la transmisión del estereotipo se recurre a la teoría del cultivo, una de las teorías sociales más populares sobre comunicación masiva. Esta teoría, llevada a cabo por Gerbner en los años sesenta, nace como parte de un proyecto de investigación llamado Indicadores Culturales, el cual fue diseñado para estudiar e intentar comprender las políticas, los programas y el impacto de la televisión de manera conjunta. Dicha investigación se desarrolla ante la necesidad de entender cómo se crean las nuevas historias. Gerbner (1998: 175-194) pensaba que el ser humano vivía en un mundo construido y constituido por todas las historias que se contaban en él. Para el autor, las historias pueden enseñar normas de conductas, valores morales o ideologías políticas, entre otras cuestiones; y además remarca que las historias aparecen en todas las culturas²⁹. De modo que, los indicadores culturales guardaban relación con las estructuras de las instituciones, las estructuras de los mensajes y las estructuras de las creencias. Por consiguiente, el investigador tenía el propósito de identificar los efectos “de cultivo” sobre los espectadores de la televisión.

La hipótesis principal de la teoría del cultivo propone que cuanto más tiempo esté expuesto un individuo a la televisión y a sus mensajes televisivos habrá una mayor probabilidad de percibir el mundo exterior (lo que ocurre alrededor de la sociedad) tal y como se muestra a través de la pantalla, en contraposición a aquellos individuos que no dedican tiempo a consumir productos televisivos. Dicho de otra forma, las personas que ven durante mucho tiempo y de forma frecuente la televisión, equiparán lo que aparece en esta con lo que ocurre en el mundo verdadero (realidad); creerán que la

²⁸ Por ejemplo, en la industria del entretenimiento aparecerá una figura parecida a la de *gatekeeper*, con sus mismas responsabilidades, que determinará qué producciones se llevan a cabo o se desecharán y cómo se contarán las historias y a través de qué tipología de personajes.

²⁹ Ejemplo de ello son los relatos de índole religiosa, mitos o leyendas, que se transmiten a un grupo social en un momento y tiempo determinado, y estas son lecciones que difícilmente se olvidan, en parte por el uso de la repetición de estas historias. En principio, las historias fueron creadas de manera artesanal, con gran influencia de las diferentes poblaciones y comunidades, y después, las historias se convirtieron en el resultado de un proceso de marketing.

realidad social se parece bastante a la realidad construida por la televisión, particularmente, sobre todo, cuanto más joven sea el individuo (Hall, 2009: 1-38). A pesar de esta advertencia, Morgan³⁰ (2008: 18-20) sostiene que la televisión no es capaz de cambiar las creencias o prácticas, pero sí ayuda a mantener las características básicas de los discursos entre la población y, por tanto, influye en las decisiones finales.

Sierra (1999) aborda ampliamente esta cuestión y comenta que «la teoría del cultivo atribuye así al medio televisivo la función de agente constructor de imágenes y representaciones sociocognitivas de la realidad social y del entorno» (475), debido a que los contenidos proyectados desde los medios informativos son interiorizados por el público, en este caso televidentes, los cuales acaban interviniendo en el imaginario colectivo de la sociedad «en relación a roles, normas, modelos y sistemas de conformación y regulación social» (475). Así, bajo esta premisa, el autor declara:

el pensamiento simbólico de la programación televisiva promueve perspectivas comunes de pensamiento y acción social, organizan y valoran los conocimientos del entorno, sientan las bases de la interacción social y ritualizan las prácticas culturales de interacción y consumo mediático, estereotipando y restringiendo los modos de representación del universo social. En este proceso, los receptores pueden tener la sensación de relativa autonomía en la definición de los valores y las alternativas de descripción y representación de la realidad. Pero lo cierto es que el medio televisivo interfiere exactamente en el sentido contrario. (473-474)

La aparición de la televisión significó una revolución en la manera de narrar y transmitir historias, y obviamente aumentó el cultivo. Entonces, las historias que se originaban en un entorno familiar, en la cotidianidad de las personas cuando no existían estos medios de comunicación, comenzaron a producirse en instituciones comerciales de carácter privado y lucrativo. El resultado conllevó a lo que existe hoy día, una enorme distancia entre los productores y los consumidores, especialmente en los medios masivos (Gerbner, 1969).

En este contexto social se aplica la teoría del cultivo, un análisis que pretende clarificar hasta qué punto las ideas, creencias y suposiciones de los individuos sobre el mundo real están condicionadas y basadas en aquellas imágenes que aparecen en los espacios televisivos de los diferentes medios de comunicación. Unas imágenes y mensajes televisivos que suelen tener las características de reiterativas y consistentes

³⁰ Michael Morgan fue un colaborador habitual de Gerbner, junto con Larry Groos y Nancy Signorielli.

(por su inmediatez y espontaneidad), que se introducen en la mente de los telespectadores y que provocan determinados efectos en estos. La televisión, entendida como un medio que permite narrar historias, que de un modo u otro acabarán formando parte de la cultura, puede llegar a entenderse como un medio de enseñanza e, incluso, aleccionador, según el objetivo de la comunicación, en cualquiera de sus posibles variantes: informativos, películas, publicidad, etc. Para Morgan (2008: 41), este proceso continuo de transmisión de información al que se está exponiendo a todos los televidentes podría tener un efecto de homogeneización, de estandarización de roles y comportamientos, es decir, reducción de las diferencias existentes entre grupos sociales distintos. Pero también expone que este tipo de comunicación tiende a la simplificación y a la generalización, semejante a la estereotipia y, a su vez, a los estereotipos. A este fenómeno, Morgan lo denomina *mainstreaming*.

En la actualidad, ha habido una proliferación no solo de canales de televisión, sino también de plataformas digitales y sitios web que ofertan contenidos. En teoría, hay una mayor oferta, lo que podría significar que hay un mayor número de contenidos de diversa índole, es decir, contenidos plurales, aunque «el hecho de tener muchos canales (...) no necesariamente significa una diversidad de contenido real. Es probable que esto signifique solo más de lo mismo» (Morgan, 2008: 43). Esta afirmación generó algunas críticas porque si un individuo tiene acceso a internet, tiene acceso a lo que quiera; tiene la capacidad de decisión de selección de relatos. Morgan está de acuerdo en la variedad de contenidos que aportan las nuevas tecnologías, pero hace una distinción entre nuevos y viejos televidentes: los nuevos sí accederán a relatos distintos, pero los viejos continuarán viendo lo de siempre y las nuevas tecnologías no supondrán ningún cambio para sus rutinas y hábitos de consumo. En esta misma línea aparecen las aportaciones de Sierra (1999), quien trata este asunto desde la siguiente perspectiva:

el análisis de cultivo constata el dominio de un patrón cultural repetitivo, estereotipado, que, pese a la proliferación de canales por las nuevas redes de cable y satélite, tienden a favorecer, debido a la concentración vertical y horizontal en grandes conglomerados electrónicos, la producción de material bajo la misma lógica cultural señalada, independientemente de los mercados y de los tipos de receptores a los que se dirigen.
(474)

Partiendo de la base teórica y práctica de la investigación de cultivo que ha sido planteada anteriormente, que se podría resumir como una teoría que plantea que la

exposición prolongada a la televisión por parte de los telespectadores aumenta la distorsión de la realidad, al llegar a creer que la ficción o mensajes contruados (no reales en muchos casos) sí responde a la realidad, Morgan (2008) la actualiza y destaca lo siguiente:

el ambiente simbólico en que vivimos define los términos y las estructuras de sentido dentro de las cuales toman forma el pensamiento, la opinión y la conducta. Los medios son la fuente dominante de la conciencia pública y compartida, de lo que la gente sabe y piensa sobre algo en común. Por consiguiente, el ambiente simbólico (y por eso también la conciencia) es hoy en día esencialmente un producto fabricado, determinado por los intereses comerciales. (23)

Las investigaciones de Gerbner y Morgan se centran principalmente en el medio televisivo, pero los resultados, teorías formuladas y postulados podrían extrapolarse perfectamente a cualquier medio de comunicación de masas, incluidas, por supuesto, las series de ficción, objeto de estudio de la presente tesis doctoral. En consecuencia, y validando la hipótesis de la teoría del cultivo, las series de ficción, como productos audiovisuales de gran impacto y con grandes audiencias, pueden influir en la opinión de los diferentes públicos. Esto es realmente importante en aquellos casos donde dicho formato sea la primera fuente de información sobre una determinada cuestión, por ejemplo, la cultura árabe y/o islámica. De este modo, en países donde la cultura árabe se encuentre ausente, las series de televisión se convierten en un medio relativamente accesible de entretenimiento y de información, convirtiéndose este hecho en una cuestión delicada en referencia a los contenidos que proyecta hacia el público. De tal forma que se hace indispensable indagar sobre la representación que se está construyendo y transmitiendo de dicha cultura desde las series de ficción *mainstream* estadounidenses. En cualquier caso, los productos audiovisuales podrían usarse tanto para reforzar los estereotipos como para romperlos, según la intención de las productoras y cineastas; seguramente existan las dos posiciones, aunque desde esta investigación se focaliza en aquellos productos cuyo objetivo no es otro que el de crear relatos peyorativos sobre la comunidad y cultura árabe y/o islámica, con una clara intención ideológica.

2.5. Una tradición occidental: estereotipos sobre árabes y musulmanes.

La red de racismo, de estereotipos culturales, de imperialismo político y de ideología deshumanizada que se cierne sobre el árabe o el musulmán es realmente sólida (...).

Said (2008: 53)

2.5.1. Principales estereotipos sobre la comunidad árabe y/o musulmana.

Como se ha visto con anterioridad, los estereotipos asociados al mundo árabe son antiquísimos, pero adquirieron una mayor presencia a partir del siglo XIX y, en el XX, una consolidación total que dura hasta la actualidad. De esta manera, los estereotipos que se utilizan a día de hoy respecto a los árabes y musulmanes son la herencia del pensamiento orientalista del siglo XIX (López y Bravo, 2008: 2). Pero antes de entrar en materia conviene hacer un breve repaso al papel de los medios de comunicación, puesto que, como subraya Van Dijk (2005: 18-20), hay una tendencia creciente a mostrar una imagen negativa y polarizada de los árabes y musulmanes en los medios de comunicación, sobre todo después de los atentados del 11S. Como se ha explicado, los medios de comunicación son ideológicos y muy activos, capaces de generar opinión a través de sus mensajes y discursos (muchas veces propagandísticos)³¹. En este aspecto, Bolaños (2015) se preguntaba si desde las industrias culturales y medios de comunicación cabía la posibilidad de construir una cultura que aceptara el odio hacia grupos religiosos, partidos políticos o naciones. Seguidamente, advertía a través de una magnífica comparación que

el consumidor de noticias, películas o series televisivas, por ejemplo, puede volverlo a uno parte de un tribunal masivo, en el que reporteros, conductores estelares, directores, actores o guionistas, pueden asumir los roles de fiscales y jueces de diversos

³¹ Otro asunto de magnitud, igualmente criticado por Van Dijk, es el hecho de la existencia de una absoluta mayoría occidental en todas las redacciones de medios con gran relevancia y con una casi inexistente presencia de profesionales de otras razas o etnias. Además, generalmente, las fuentes de información de estos medios se encuentran ubicadas dentro del llamado endogrupo; así, la información procede de aquellos expertos que, conscientemente o no, recurren a tópicos y estereotipos para explicar una realidad referente al exogrupo que ni ellos mismos conocen realmente.

acontecimientos donde no hay, por supuesto, el derecho de réplica para los condenados que generalmente son de una cultura que desconocemos. (Bolaños, 2015: párr. 1)³²

De esta forma, se declaró la guerra contra el terrorismo a partir de los ataques terroristas del 11S, y el tratamiento periodístico de la información, indiscriminadamente, utilizó una estrategia de «presentación negativa del mundo árabe y de la religión musulmana, así como la autopresentación positiva de lo occidental, que se asume como víctima de una cultura calificada desde las industrias culturales y periodísticas como beligerante, terrorista, violenta y extremista» (Bolaños, 2015: párr. 4). Obviamente, esta representación no se debe extrapolar a toda la comunidad árabe, un hecho que ha ocurrido a través de estereotipos negativos que no solo aparecen en los medios de comunicación tradicionales (televisión y radio), también son impuestos ingeniosamente en las películas, series televisivas, documentales, libros, cómics, etc. De este modo, en este tipo de productos que son consumidos mundialmente, aparecen mensajes en contra de los árabes y musulmanes; esto en sí mismo es otro estereotipo, ya que hay un gran número de árabes cristianos, y tanto desde los medios de comunicación como desde los productos culturales parecen que son todos musulmanes (aquellos individuos practicantes del islam y que pueden ser de países no árabes).

En este mismo sentido, para Navarro (2008), el consenso social existente acerca del islam y del mundo árabe, identificando y adjetivando al musulmán como una persona sucia, machista (con mujeres sumisas), violenta y peligrosa para países no islámicos, se debe a los estereotipos que son reforzados continuamente en los medios de comunicación. Como se ha visto en apartados anteriores, la simplificación es un fenómeno que ocurre en la cultura y en la sociedad, relegando a toda la comunidad árabe a tener una identidad musulmana caracterizada por unos atributos determinados, los cuales suelen ser negativos, pero a pesar de esto y aunque en la mayoría de discursos políticos, productos de entretenimiento o noticias informativas se sugiera que todos los musulmanes son exactamente iguales, «en realidad no existe tal cosa como una “identidad musulmana”, concepto que según Santiago Cardona³³ es una invención de

³² Según este planteamiento, los productos culturales y los discursos informativos pueden llegar a tener el poder de influir en la construcción de una opinión desfavorable en un determinado sector e, incluso, un deseo de justicia, venganza o violencia justificada hacía el mismo. De esta forma, a causa de diversos atentados terroristas asociados a organizaciones formadas en territorio árabe, como Al Qaeda o el Estado Islámico, que en numerosas ocasiones han manifestado su responsabilidad en los actos terroristas, los gobiernos europeos y Estados Unidos, entre otros, «han juzgado y condenado la cultura árabe y la religión islámica» (Bolaños, 2015, párr. 3).

³³ José Miguel Santiago Cardona, presidente de la Sociedad Islámica de Puerto Rico, en 2015.

Occidente (...), la religión islámica es practicada por un sinnúmero de grupos en entornos culturales muy diferentes» (Agosto, 2015, párr. 10).

Parece que cada vez resulta más difícil poder apreciar la cultura árabe o la religión musulmana desde una perspectiva diferente a la impuesta sistemáticamente durante décadas por los estereotipos presentes en los medios de comunicación, tradicionales y nuevos, y en los productos de las industrias culturales. Tal y como apuntó Bordieu (1996: 25), «la televisión incita a la dramatización, en un doble sentido: escenifica, en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico». Asimismo, Sartori (1998) expone en su obra que la opinión pública está teledirigida, y la información que recibe este mismo público completamente condicionada ideológicamente por actores políticos; la objetividad de los medios de comunicaciones y las industrias culturales no existe como tal, por ello se muestra, de manera peyorativa, a la cultura árabe, altamente estereotipada, sin rastro de objetividad o razonamiento crítico.

En cualquier caso, ya sea por política o religión, en medios de comunicación o productos de entretenimiento, hay algunos estereotipos y argumentos comúnmente utilizados, la mayoría incurriendo en generalizaciones y reduccionismos que se repiten una y otra vez: «el islam conduce a la violencia... los musulmanes siguen ciegamente los preceptos religiosos... el islam va en contra de los derechos de las mujeres (...) son obligadas a ponerse el pañuelo...» (Ramírez, 2016, párr. 4-9). Como explica Forga (2014), estas percepciones proyectadas desde los *media* no son nuevas, ya en 1997 se publicó un informe el cual trataba las mismas cuestiones³⁴.

Una vez realizada una primera aproximación a los principales estereotipos sobre la comunidad árabe se procede al estudio pormenorizado de todas estas cuestiones, especialmente aquellas que guardan una estrecha relación con los medios de comunicación y las industrias culturales, ya que servirá de base teórica para la realización de las fichas analíticas y posterior identificación de estos estereotipos en las producciones audiovisuales objeto de estudio de la presente investigación. Sin embargo, el doctorando es consciente que abarcar todos los estereotipos es prácticamente

³⁴ *Islamophobia: a challenge for us all*, elaborado por Runnymede Trust, afirmó que: El islam es visto como diferente y como “otro”. No tiene valores comunes con las demás culturas (...) El islam es visto como inferior a Occidente. Es visto como bárbaro, irracional, primitivo y sexista (...) Se considera que el islam es violento, agresivo, amenazador, que apoya el terrorismo y está embarcado en un choque de civilizaciones (...) El islam es visto como una ideología política, usada por ventajismo político o militar (...) La hostilidad hacia el islam es usada para justificar prácticas discriminatorias hacia musulmanes y la exclusión de los mismos de la sociedad dominante (...) La hostilidad hacia los musulmanes es vista como natural y normal. (Forga, 2013: 82-83)

imposible, por ello en esta investigación se comienza a estudiar los estereotipos que han sido asociados con la sociedad árabe y/o islámica (la religión, la pobreza y el atraso), con la mujer árabe y/o musulmana (la victimización, el atuendo, la clitoridectomía y la poliginia) y con el hombre árabe y/o musulmán (violencia y terrorismo), y en el transcurso del trabajo, en el devenir de los diferentes apartados, aparecen más estereotipos complementarios y derivados de los expuestos aquí. Asimismo, se aclara, por la polémica que pudiera suscitar en algunos aspectos, que los estereotipos se han escrito en base a diversas fuentes bibliográficas contrastadas, nunca como resultado de una valoración o creencia personal del doctorando.

2.5.2. La sociedad árabe y/o musulmana.

2.5.2.1. La religión: más allá del islam.

El islam es un fenómeno religioso que adquiere una gran importancia en la creación de múltiples estereotipos sobre los árabes y los musulmanes, asociando constantemente la religión islámica a todos los árabes y entendiendo que todos los musulmanes son árabes. Sin embargo, no todos los árabes profesan la religión musulmana ni todos los musulmanes son árabes. Una persona árabe es toda aquella que nace en un país de habla árabe; entonces, la condición de árabe no tiene nada que ver con la religión ni con ser musulmán. Por otro lado, un musulmán es la persona que “abraza” la religión del profeta Mahoma, el mensajero de Alá, siendo este un adjetivo religioso, independientemente de la nacionalidad del individuo³⁵. El estereotipo, como en muchas otras ocasiones, desarrolla una identificación que se aleja de la realidad, no comprende que «today over 1.2 billion people from different racial and cultural backgrounds are Muslim, and historically Islam has played a significant role in the development of certain aspects of other civilizations, especially Western civilization» (Nasr, 2005: VII).

Los medios de comunicación, con la ayuda de la vertiginosa y acelerada globalización en la que se encuentra inmersa Occidente y Oriente, favoreciendo los intercambios culturales, económicos y sociales, son responsables del tratamiento informativo acerca del islam y de los musulmanes, ya que, en gran medida, depende de ellos la información a transmitir y, por tanto, del pensamiento occidental, que en

³⁵ De hecho, hay grandes poblaciones musulmanas en todos los continentes, por ejemplo, en países como Indonesia, India, Nigeria, Francia o Estados Unidos, entre otros muchos (International Islamic News Agency – IINA).

muchas ocasiones gira en torno a la noción defectuosa de que todos los árabes y musulmanes son iguales. López y Bravo (2008) evidencian en los medios de información discursos esencialistas, un concepto concomitante a

la creencia en que los grupos humanos –ya sean definidos como “cultura”, “raza”, “civilización” o como cualquier otra forma de identificación colectiva– se definen en función de una esencia única e inmutable cognoscible que, en último término, es la que los diferencia entre sí. Y, como derivación de esa creencia, la idea de que esa esencia determina el comportamiento y las características morales e intelectuales de todos los individuos identificados con ella. (2)

De este modo, si los discursos de los medios de comunicación o de otros fenómenos comunicativos se sustentan en posturas esencialistas, el mensaje a transmitir será que el islam y todo lo que este conlleva se opone radicalmente a la propuesta de vida occidental, fomentando y alimentando así un conflicto entre Occidente y Oriente. Desde esta postura esencialista no se contempla los nexos comunes relacionados con la historia o la tradición³⁶. Otra característica del esencialismo es su objeto de observación, carente de individualidad, puesto que considera únicamente a los grupos sociales, a los cuales se le atribuyen una serie de comportamientos y actitudes propios de individuos singulares; se contemplan a los grupos como si fueran una masa homogénea, sin matices ni excepciones. López y Bravo (2008: 3) indican que, desde esta postura esencialista, en algunas inusuales ocasiones se aluden a algunos individuos, pero siempre ligados a la pertenencia de su cultura o civilización, la cual les condiciona y les posiciona en el papel que deben representar, es decir, no existe individualidad al existir pertenencia cultural.

Según Perceval (1996), el esencialismo conduce irremediablemente hacia el estereotipo, mediante la anulación de las individualidades, lo cual no deja de ser algo propio de la creación de arquetipos e, incluso, de las actitudes xenófobas. En este caso concreto, si el islam es un todo inamovible, los musulmanes serán todos iguales desde la visión de Occidente, debido a la generalización y simplificación de las realidades musulmanas (como se cita en Forga, 2014: 84).

³⁶ Esto se aprecia perfectamente en el reportaje realizado por Rosati (2018) y publicado por el periódico El País, donde se entrevista a Mohamad Salami, un médico árabe con residencia en España desde hace más de dos décadas, quien declaraba: «solo lo que nos separa es el 3 %, por qué tenemos que hacer la diferencia en ese 3 % y no unirnos en el 97 % que nos vincula» (4m48s).

Por consiguiente, el pensamiento occidental considera que todos los musulmanes son personas sumamente religiosas capaces de anteponer su religión, el islam, sobre todas las demás esferas y ámbitos de la vida (economía, política, relaciones sociales y sentimentales, etc.) sin cuestionar absolutamente nada de los textos sagrados, que son respetados sin excepción. Occidente, sumido en estas creencias, intenta comprender los actos políticos de Oriente desde explicaciones culturales, concretamente asociados a la influencia de la religión islámica. Este fenómeno, comúnmente usado en los discursos islamófobos, recibe el nombre de *culturalismo*, una estrategia que tiene el objetivo de aumentar la sensación de superioridad de Occidente sobre Oriente, especialmente sobre lo islámico, entendida esta cuestión desde la visión occidental como un obstáculo en el camino hacia el desarrollo y progreso del pueblo musulmán. Martín y Grosfoguel (2012) lo explican del siguiente modo: «se niega así la entidad política de los actores sociales pertenecientes a una comunidad étnica, religiosa o nacional y cualquier suceso particular es juzgado generalizándolo al conjunto del sistema de creencias (religiosas o de otra índole) de toda una población» (9).

Contrario a las opiniones de Martín y Grosfoguel y validando, conscientemente o no, el estereotipo sobre la religiosidad intrínseca musulmana, Nasr (2005: 26) afirma que «in the Islamic perspective, religion is not seen as a part of life or a special kind of activity like art, thought, commerce, social discourse, or politics. Rather, it is the matrix and worldview within which these and all other human activities, efforts, creations, and thoughts take place or should take place». Y prosigue:

Islam asserts that there is no extraterritoriality in religion and that nothing can exist legitimately outside the realm of tradition in the sense of religion and the application of its principles over the space and temporal history of a particular human collectivity. Moreover, Islam claims this all-encompassing quality not only for itself, but also for religion as such. Religion, then, must embrace the whole of life. (...) Therefore, its role in human life is central. It can even be said, from the Islamic point of view, that religion in its most universal and essential sense is life itself. (27-28)

Para Nasr, el pensamiento y la acción del individuo musulmán tienen que estar conexiónados en última instancia con la religión, que está ahí para proporcionar la orientación que los hombres y las mujeres necesitan para vivir según la voluntad de su Dios.

En cualquier caso, aunque algunas opiniones tiendan a posicionarse próximas a los estereotipos occidentales, en relación a la importancia de la religión, Abu Zayd (2012: 11-33) critica el estereotipo del islam como una religión estática que no permite evolucionar a los individuos, argumentando que el cristianismo también parecía algo inamovible y después de cambios en ámbitos sociales y políticos se le ha permitido evolucionar hasta ser compatible con las dinámicas actuales de Occidente. Asimismo, este autor aborda el concepto de “fundamentalismo islámico”, uno de los estereotipos más dañinos para los musulmanes, pero utilizado casi periódicamente e indiscriminadamente por Occidente, especialmente desde el inicio de la “guerra contra el terror” liderada por Estados Unidos tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, y el cual desarrolla y «potencia la ideología del terror del *nosotros* contra *ellos*» (Abu Zayd, 2012: 11). De esta manera, Occidente no solo declaró la guerra al terrorismo, sino también al islam y a todos los musulmanes, quienes fueron observados como sospechosos habituales de fundamentalismos religiosos. Así, «todos los musulmanes pasaron a ser criminales y el islam se convirtió en el principal acusado» (12), y desde Europa y Estados Unidos se identificó «el islam esencialmente como una doctrina yihadista violenta dirigida ante todo contra Occidente (...) una religión peligrosa y destructiva que va a acabar con Occidente y derribar su cultura» (12). Las represalias llevadas a cabo desde la denominada “guerra contra el terror”, por citar algunas: la invasión en Afganistán y la ocupación de Iraq por parte del ejército de Estados Unidos, entre otros asuntos, «ha constituido un tremendo fracaso; el terrorismo se ha extendido aún más y la cúpula de Al Qaeda está fuera de su alcance. Londres y Madrid han sufrido, tanto como Indonesia, Marruecos y Egipto, ataques terroristas» (12), lo cual ha servido para alimentar todavía más el estereotipo occidental sobre los fundamentalismos religiosos intrínsecos a los musulmanes y al islam.

Acerca de esta cuestión, Martín G. (2012) comenta que la imagen de “nosotros” y “ellos” ha sido construida por Occidente desde la calificación ideológica del islam y de todos los individuos que lo integran como una fuerza global dominante y peligrosa, percibiendo su cultura como «ajena, separada y sin valores en común con nosotros, inferior y dominada por el fanatismo, el fundamentalismo y la irracionalidad» (42), y en el caso más extremo se utiliza el “fundamentalismo islámico” para referirse a todos los musulmanes.

En suma, desde Occidente existe la creencia de que todos los árabes son musulmanes y de que todos los musulmanes son árabes, quienes son fieles seguidores del islam,

religión que influye en todos los aspectos de su vida, la cual les obliga a imponer su fe y sus costumbres desde Oriente hasta el mundo occidental, a través de una violencia justificada por la causa. Además de ser una religión fundamentalista también es inamovible e inmutable, no permitiendo al individuo progresar y evolucionar en la sociedad.

2.5.2.2. Oriente: pobreza y atraso.

Dos de los estereotipos más utilizados por Occidente para describir a Oriente son la pobreza y el retraso que sufren las comunidades árabes y musulmanas. Además, desde los medios de comunicación estadounidenses y europeos proyectan una imagen denigrante de sus sociedades, presentadas como un grupo carente de individualidad, inmersos en guerras o hambrunas de las que no pueden escapar y condenados a vivir esa situación sin apenas ayudas. Por ende, desde Occidente y anhelando su etapa colonialista del siglo pasado, despierta un sentimiento de superioridad ligado a la idea de que Oriente necesita ayuda exterior. Según Forga (2014), se presupone que hay una situación de miseria y «a ello se une el atraso endémico que se les atribuye y que se percibe asimismo como consustancial a su cultura y, sobre todo a su religión» (100). Sin duda, los continuos movimientos migratorios, principalmente hacia Europa, permiten afianzar esta idea sobre sus países de origen. Sin embargo, existe una excepción a la miseria que se le ha atribuido a las sociedades árabes y musulmanas: los jeques y el petróleo.

El jeque árabe se presenta como una persona despreciable que se ha enriquecido a través de la economía del petróleo hasta convertirse en un ser multimillonario que despilfarra sin cesar su dinero en lujos irracionales y al mismo tiempo es consciente del sufrimiento de su pueblo, que vive sin apenas recursos económicos, lo cual le convierte en un hombre narcisista y apático respecto a todo aquello que no le afecte personalmente. El jeque árabe es una persona sumamente caprichosa e imprevisible, dominada por sus instintos más básicos, carente de formación y de inteligencia, incapaz de gestionar su propio patrimonio y siempre rodeado de empleados que le ayudan en el día a día en todas sus necesidades o banales obligaciones. Forga lo define como «una especie de “nuevo rico” cuyas excentricidades cautivan a los medios occidentales que

esperan siempre poder captar imágenes de sus yates, séquitos y celebraciones para seguir alimentando el estereotipo» (Forga, 2014: 100)³⁷.

Asimismo, la percepción que se tiene desde Occidente respecto a la relación existente entre los árabes y el petróleo, resumido en el enriquecimiento de figuras árabes (mayoritariamente jeques) a base de apropiación y venta de petróleo, dista bastante de la realidad.

Por otro lado, en relación al atraso endémico atribuido a Oriente y en concreto a los países árabes y musulmanes, se sustenta en el pensamiento colonialista de Occidente de siglos pasados. El colonialismo consistía en «una obligación moral y una misión histórica: llevar la civilización a los pueblos “salvajes” o atrasados. A partir de ese momento, se emplearon argumentos culturales para justificar lo que en realidad eran acciones políticas» (Martín G., 2012: 39). De tal modo que se entendió que había culturas superiores a otras, lo occidental sobre lo oriental, y además se «les negaba cualquier capacidad de evolución y progreso» (39). En este momento la cultura europea se consideraba superior al resto de culturas de pueblos orientales, que eran entendidos «como entes cerrados, inmutables y monolíticos, incapaces de progresar y evolucionar, características que determinan todo su devenir histórico» (39). Por tanto, el progreso, el dinamismo y la modernización eran nociones o valores intrínsecos a la cultura europea que, en su buen hacer y responsabilidad, debían ser transmitidos a los pueblos atrasados para que imitasen a Occidente y así poder desarrollarse eficazmente.

Para afirmar este pensamiento supremacista e imperialista, Bessis (2003) recurre a las declaraciones del quien fuera ministro británico, Joseph Chamberlain (responsable de las colonias entre 1895 y 1903), el cual afirmó rotundamente «la superioridad de la raza blanca y su civilización, asegurando que “nuestra dominación es la única que puede asegurar la paz, la seguridad y la prosperidad a tantos pueblos que nunca antes conocieron esos beneficios”» (como se cita en Martín G., 2012: 39). Desde Europa se pensaba que los países árabes no serían capaces de progresar o modernizarse de manera natural y por sí mismos, en parte por el legado cultural e histórico del islam, entendido como un obstáculo debido a los elementos culturales regresivos del mismo; «con ello, se forjaba un imaginario europeo lleno de prejuicios hacia lo islámico y se volvía a

³⁷ Esta clase de lujo ostentoso e incluso desprovisto de elegancia, opuesto a la miseria generalizada de los países árabes, sería la imagen usual que Occidente tiene de los jeques árabes de Oriente. En esta representación que se proyecta desde los medios de comunicación occidentales no aparece por ningún lugar la existente clase media árabe, aquella que estudia y trabaja, y que vive confortablemente y viaja al extranjero; quizás no interesa mostrar esta imagen desde los medios porque significaría romper el estereotipo que se ha ido imponiendo durante décadas y décadas de representaciones distorsionadas.

excluir autoritariamente su legado intelectual y cultural del mundo de la modernización» (Martín G., 2012: 40).

2.5.3. La mujer árabe y/o musulmana.

2.5.3.1. Victimización de la mujer árabe: oprimida, sumisa e invisible.

Desde Occidente se le ha otorgado la calificación de víctima a la mujer musulmana y, en general, a todas las mujeres que viven en países árabes. Esta perspectiva occidental conlleva a ver a la mujer como una persona sin libertad, sometida a las órdenes y voluntad de su padre (en un primer momento) y después a las de su marido, un hombre elegido por sus progenitores en función de los posibles beneficios para su propia familia, normalmente en base a su patrimonio o riqueza. Para Martín E. (2002), la imagen de la mujer musulmana responde a la suma de la ignorancia, sumisión y sensualidad, donde este último factor varía según el periodo histórico (como se cita en Navarro, 2012: 144). Realmente, el concepto de sensualidad en la mujer árabe comienza a formarse en el imaginario occidental durante el siglo XIX. Así lo plantea Jórdar (2003), que culpa a los artistas franceses orientalistas y a otros pintores de academias europeas del siglo XIX de generar y mostrar deseo hacia la mujer árabe al pintar harenes de mujeres árabes, cuya imagen cada vez era más fantasiosa para los hombres occidentales. De este modo se fue conformando y asentando en el imaginario occidental la sensualidad de la mujer árabe. Además, la literatura y la propia pintura «mostraban el desierto como tierras dominadas por los hombres en donde se disfrutaba de un paraíso sexual con cuatro esposas y un sinnúmero de concubinas. Para los hombres occidentales de formación cristiana, estas imágenes eran fascinantes» (208-209). Los cuadros expuestos en galerías y museos, con escenas de harenes y desnudos en el *hammam* (los baños), reflejaban la sexualidad y sensualidad seductora de Oriente, muy lejana a Occidente. Sobre esta cuestión también apunta Navarro (2012: 144) que «desde la aparición de los primeros medios de comunicación de masas a finales del siglo XIX, las mujeres de otras culturas han sido representadas como exóticas y sexualmente activas (en postales, etiquetas de bebidas alcohólicas, etc.)».

En el tratamiento informativo realizado desde los medios de comunicación occidentales en relación a la situación de la mujer árabe se aprecia que la representación de esta ocurre desde un paradigma cultural consensuado, en lugar de la propia realidad árabe. El paradigma se crea a raíz de «una interpretación culturalista de las sociedades

islámicas, donde las explicaciones se basan en visiones esencialistas y etnocentristas, de manera que se bloquea la comprensión de realidades políticas y sociales mucho más plurales y cambiantes de lo que habitualmente parecen» (Martín G., 2005: 206). Por ejemplo, para Abu-Lughod (2002), las informaciones transmitidas en los medios de comunicación estadounidenses se alejan de la sensibilidad cultural respecto a la representación del *otro*, transmitiendo de manera constante que las mujeres están siendo oprimidas y que hay que actuar a favor de su salvación, cuando realmente, según la autora: «Middle Eastern Muslim women do not need any Western saving, liberation, or modernization as assumed by the US media» (como se cita en Qutub, 2013: 152). Las mujeres árabes integran un grupo muy vulnerable en relación con el producto ideológico que se construye desde Occidente sobre Oriente, casi siempre presentadas como musulmanas y ligadas a una interpretación de la religión islámica. Este hecho permite confirmar que «no interesa tanto la mujer en sí misma, como la representación de “la mujer y el islam”, o más bien “la mujer víctima del islam”, porque es su situación de discriminación explicada en exclusiva a través de teorías culturalistas islámicas lo que atrae la atención de los medios de comunicación» (Martín G., 2005: 208).

Asimismo, el discurso propuesto desde Occidente, que aparentemente tiene la intención de abordar los derechos fundamentales de la mujer musulmana, siempre aparece rodeado por elementos de carácter ideológicos en vista de Occidente, como pueden ser el velo o el integrismo islámico, desplazando al olvido otros temas que aparentemente podrían ser más importantes como el derecho a la educación o las libertades públicas (Martín G., 1995). La representación de la mujer musulmana como víctima de la sumisión y reclusión doméstica «conforma el conjunto semiótico que se asocia a la religión islámica y al velo como signo de exteriorización de la diferencia cultural» (García et al., 2011: 289), y pensar que los únicos problemas de las mujeres en las sociedades árabes y musulmanas proceden del islam se trata de un grave error que impide comprender las verdaderas desigualdades del mundo árabe (Forti, 2002); «no es la religión sino el patriarcado lo que incide negativamente en la situación de sus mujeres» (García et al., 2011: 288). Mernissi (1991) coincide en ello: «la mezquita y el Corán pertenecen a las mujeres tanto como los satélites que giran en el cielo (...) reducir a las mujeres islamistas a ser observadoras obedientes es desconocer la dinámica de la rebeldía religiosa» (como se cita en Martín G., 2005: 209). Desde Occidente, y desde su posición etnocentrista, se ha interpretado una propia visión culturalista islámica y se ha generalizado en la población occidental, dando como resultado una

difícil comprensión de cualquier dinámica diferente a la propuesta: su modelo feminista laico (Martín G., 2005: 209). Esto llega a ser incomprensible y hasta perjudicial para las mujeres musulmanas porque se aleja enormemente de la realidad oriental, y podrían pensar que «una mujer árabe se considera moderna y evolucionada solo cuando no es musulmana o cuando se desvincula totalmente del islam» (Forga, 2014: 91). El discurso de Occidente contradice los principios de interculturalidad, basado en la comunicación, interacción y comprensión de la cultura ajena, nunca en el intento de cambio. Martín G. (2005: 214) no entiende la obsesión de Occidente y su intrínseco paternalismo hacia la mujer árabe, que únicamente logra la compasión del pueblo occidental y al mismo tiempo no permite a las propias mujeres árabes definirse por sí mismas. Quizás «a quienes elaboran este discurso victimizante y excluyente no les interesa para nada la situación de la mujer musulmana, sino el cumplimiento de sus estereotipos» (García, et al., 2011: 290).

Por otro lado, Navarro (2012: 147) señala el papel pasivo de estas dentro de las representaciones dominantes de la mujer árabe, ya que en los medios de comunicación apenas aparecen como mujeres trabajadoras y desarrollando tareas cualificadas, sino como «víctimas, en relaciones familiares o ilustrando un paisaje cultural determinado» (Martín G., 2005: 210). Además, las mujeres árabes no son percibidas como una fuente de información fiable a la hora de narrar acontecimientos cruciales ocurridos en su comunidad, más bien su papel es de meras observadoras.

En general, la victimización de la mujer ocurre por muchos motivos, aparte de las cuestiones ya citadas, también la lapidación, la ablación del clítoris o la poligamia y el tratamiento informativo alrededor de estas prácticas asociadas al islam, mostrando una religión violenta hacia las mujeres, lo que conlleva todavía más si cabe a esa victimización realizada desde Occidente y sus medios de comunicación. En relación con la pasividad y la sumisión de las mujeres árabes, se perpetúan con las estrategias de estos canales informativos e ideológicos. Ejemplo de ello es «no darles la palabra habitualmente cuando se debate o se informa sobre “la mujer en el islam”, con lo que se les priva del acceso preferente al discurso» (Navarro, 2012: 148), y las pocas veces que sí aparecen mujeres árabes o musulmanas como fuente de información activa, «la mayoría de ellas suelen ser mujeres “occidentalizadas”, sin velo y casi nunca procedentes de movimientos islamistas; una práctica que contrasta curiosamente con la tendencia general a escoger fotografías de mujeres con velo, anónimas y pasivas» (148)

para utilizarlas de acompañamiento a informaciones sobre mujeres árabes o musulmanas.

Desde Occidente, y a través de la mujer musulmana, considerada como víctima de su religión, no de un patriarcado, representándola arquetípicamente como la mujer oprimida, se produce el rechazo a todo el mundo árabe, y esta es una estrategia que parece funcionar a Occidente (García et al., 2011: 288). Según Moualhi (2000), en relación a la mujer árabe, «se da por sentado que su religión es el origen de sus males, en vez de buscar las causas en la política de los Estados correspondientes y la herencia sociocultural patriarcal de sus sociedades» (292). Navarro (2012) resume esta cuestión de la siguiente manera:

a través de las representaciones de los medios de comunicación se favorece la percepción reduccionista de las mujeres musulmanas como víctimas de “la violencia machista del islam” o del integrismo islámico, un discurso dominado por las nociones de pasividad y victimización. Esta es una visión muy extendida en las sociedades occidentales, que tiende a dificultar la adopción de otros enfoques mucho más complejos que permitirían comprender, por ejemplo, que la negación del derecho a usar voluntariamente el velo puede ser también una manifestación de intolerancia. (158)

2.5.3.2. El atuendo en el punto de mira: significación y uso del velo.

Una cuestión que ha resultado ser trascendental en los medios de comunicación occidentales en relación al tratamiento informativo del mundo árabe y musulmán ha sido la utilización del hiyab (comúnmente llamado velo islámico o pañuelo) por parte de algunas mujeres árabes y musulmanas, residentes tanto en Oriente como en Occidente. Así, el hiyab ha generado una gran polémica durante los últimos años y, desde los medios de comunicación, es habitual tratarlo como un símbolo de dominación y discriminación del islam hacia la mujer, aunque en algunos casos, ciertos medios sí han informado de la libertad de la propia mujer para decidir sobre su uso; pero de forma generalizada, en la mayoría de los casos, el velo islámico se asocia al sometimiento de la mujer musulmana por parte de la imposición machista que Occidente entiende como algo intrínseco del islam³⁸. De esta manera, Qutub (2013) expone que erróneamente el hiyab es asociado desde diversas culturas occidentales con la represión y la esclavitud

³⁸ Además, desde los medios de comunicación occidentales se cometen errores conceptuales entre el propio hiyab, el burka o el niqab, cuyos significados connotativos distan bastante entre sí (Mesa, 2010: 120).

de Oriente hacia las mujeres, pero la verdadera represión ocurre cuando un país Occidental como Francia prohíbe el uso del pañuelo: «When a Western society such as France, which purports to believe in freedom of religion, bans Muslim women from wearing their headscarves, then those women are oppressed by the West and not by their religion» (Qutub, 2013: 146).

Después de esta primera aproximación al asunto de interés de este apartado se cree necesario explicar cómo será entendido el hiyab o velo islámico a partir de este momento en la presente investigación. De este modo, el velo responde a la indumentaria generalmente utilizada por la mujer musulmana para cubrirse el cabello, cuello y hombros, dejando visible el rostro; no obstante, también puede llegar a cubrir totalmente la figura femenina. Asimismo, el hiyab no es una prenda exclusivamente islámica, ya que en la Arabia preislámica existían indumentarias similares que eran utilizadas por las mujeres como signo de distinción o respetabilidad dentro de la sociedad (Pascual, 2015: 167); después su uso se fue extendiendo hasta el lugar que ocupa hoy, siendo una prenda característica del mundo islámico a pesar de que el Corán «no exige, ni siquiera recomienda que se cubran la cabeza y ni mucho menos llevar un velo integral que les cubra todo el cuerpo» (Nazanín, 2009: 78). En un versículo del Corán que hace referencia a este asunto se puede leer:

Y di a las creyentes que bajen la vista con recato, que sean castas y no muestren más adorno que los que están a la vista, que cubran su escote con “jumâr”, y no exhiban sus adornos sino a sus esposos, a sus padres, a sus suegros, a sus propios hijos, a sus hijastros, a sus hermanos, a sus sobrinos carnales, a sus mujeres, a sus esclavas, a sus criados varones fríos, a los niños que no saben aún de las partes femeninas. Que no batan ellas con sus pies de modo que se descubran sus adornos ocultos. ¡Volveos todos a Alá, creyentes! Quizás, así, prosperéis (el Corán 24:31)». (78)

Bernabé López³⁹, haciendo referencia a la anterior recomendación coránica, explica que esta puede ser interpretada de múltiples maneras, según la perspectiva e ideología del lector, y Waleed Saleh⁴⁰ subraya que «el Corán hace mención al hiyab en siete ocasiones pero que en ninguna se refiere expresamente a la vestimenta de la mujer» (Martín, 2010). Por otro lado, Elorza (2004) expone que en los *hadices* aparecen también algunas referencias sobre el pañuelo islámico, como el episodio relatado por

³⁹ Catedrático honorario de Estudios Árabes e Islámicos en la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴⁰ Profesor de lengua y literatura árabe en la Universidad Autónoma de Madrid.

Aisha (una de las mujeres de Mahoma): «Cuando una mujer alcanza la edad de menstruación, no debe exhibir parte alguna de su cuerpo, salvo eso, y eso dijo señalando a la cara y manos» (Elorza, 2004: 85). Sobre esta cuestión, numerosos estudiosos del islam y particularmente del Corán advierten que estas citas coránicas únicamente hacen referencia a las mujeres del Profeta y de aquellos que sean fieles creyentes, pero en ningún caso hay una obligación por parte del libro sagrado de que la mujer utilice el hiyab, y mucho menos con un sentido discriminatorio hacia la misma (Suárez, 2013: 332). Paolucci y Eid (2006: 88) no descartan que la intención de cubrir parte del cuerpo de las mujeres se formulara para las esposas de Mahoma y después derivase en el resto de mujeres.

Actualmente, los motivos que puede tener una mujer musulmana para utilizar o no el velo islámico responden a diversas causas, pero la tradición, la cultura y la religión asientan las bases de todas aquellas razones que pudieran motivar el uso o rechazo de este (Llorent, 2009: 99). En cualquier caso, Motilla (2004: 107-108) entiende que el velo supone para gran parte de la población femenina musulmana una obligatoriedad moral y un elemento identificativo de identidad cultural, que de manera usual y constante es observado y juzgado por la sociedad, ya sea musulmana o cristiana. Aunque Llorent (2009: 101) no está totalmente de acuerdo con la obligatoriedad moral delegada al uso del velo porque en algunos casos puede ser utilizado por voluntad propia de la mujer musulmana, independientemente de imposiciones políticas, familiares o religiosas. Por lo tanto, el velo podría reflejar desde discriminación e imposición hacia la mujer hasta una manifestación propia o símbolo cultural o religioso.

Según Nawar (2007: 272), desde Occidente existe la tendencia general de representar a las mujeres árabes cubiertas con un velo y de la misma manera se las concibe como extremistas y antioccidentales e, incluso, como mujeres oprimidas que aman a sus opresores. Para Benítez (2012: 93), «la cuestión del velo, tan debatida e interpretada desde diferentes posiciones y puntos de vista, solo confirma la coincidencia de sistemas de dominio sobre las mujeres», puesto que, los medios de comunicación generalmente lo asocian «a un símbolo del machismo propio de los musulmanes y de sometimiento de la mujer, descartando habitualmente la propia capacidad de decisión de la mujer» (Mesa, 2010: 147). El pensamiento occidental casi inamovible, asociado a la obligatoriedad de la mujer musulmana a llevar el velo islámico y no comprendiendo que hay otras maneras de vestir y de ver el mundo es otro estereotipo más de la mirada occidental y de los conceptos etnocéntricos y colonialistas de Occidente (Padilla, 2011: 10). De esta

forma, desde el mundo occidental se define a Oriente y al islam como una religión machista, patriarcal y atrasada, y para lograr la liberación de las pobres mujeres hay que quitarles el velo islámico y desarraigarlas de su tradición. Sin embargo, esta posición agresiva de Occidente y de sus medios de comunicación solo consigue avivar el conflicto existente acerca del uso del velo y del islam, degradando aún más a este último. En este contexto aparece un movimiento feminista de mujeres que sostiene que

buena parte de la opresión que sufren las mujeres en el mundo islámico no es responsabilidad de las escrituras del Corán, sino de sus interpretaciones (...) se considera que se ha producido una degradación de la tradición islámica y una tergiversación de los textos sagrados, que ha tenido como resultado la actual estructura patriarcal que domina en los países de mayoría musulmana. (Padilla, 2011: 11)

Por otro lado, Bernabé López explica que una parte de la sociedad femenina musulmana concibe el velo como un signo de identidad y quiere utilizarlo voluntariamente sin recibir amenazas, tal y como ocurre en Estados Unidos. De hecho, Bernabé López establece que, «antes que un símbolo de sumisión es señal de rebeldía» (Martín, 2010), en lugar de opresión o machismo, como se proyecta desde Occidente. Waleed Saleh añade que la utilización del velo ha aumentado progresivamente en los últimos años y ahora, en un país musulmán se puede ver a una madre sin el velo puesto y a su hija adolescente con el hiyab puesto (Martín, 2010); en este caso, el propio hiyab visibiliza la ruptura generacional y permite afirmar que su sumisión no es ante el hombre, sino antes Dios (Martín G, 2006: 41).

En conclusión, el mayor estereotipo en relación a la utilización del velo por parte de la mujer musulmana es la importancia que se le otorga desde Occidente, mucho mayor que la relevancia que le otorga la propia mujer que porta o no el velo. Asimismo, desde los medios de comunicación la mayoría informan sobre el velo como una imposición hacia la mujer y, en otras ocasiones, como un acto reivindicativo, pero nunca contemplando la opción de que quizás simplemente sea un hábito de vestimenta. Por ello, la importancia atribuida al velo «encierra en sí misma un estereotipo más propio de Occidente que de la realidad oriental y, en la mayoría de los casos, es tan solo un debate etnocéntrico y paternalista que se da en el seno de las sociedades occidentales» (Forga, 2014: 94).

2.5.3.3. *La clitoridectomía y la poliginia en el mundo árabe.*

En primer lugar, se debe aclarar que la clitoridectomía y la poliginia son dos conceptos que desde la sociedad usualmente se refieren a ellos con los términos de ablación y poligamia. Una vez realizadas las aclaraciones, el primer concepto en ser explicado y debatido corresponde a la clitoridectomía. Moualhi (2000) manifiesta que desde los medios de comunicación aparecen informaciones «distorsionadas, falsas o aisladas del contexto social que puede darles sentido, para demostrar la opresión de las musulmanas» (295). Esta autora no se extraña, a pesar de ser totalmente falso⁴¹, de encontrar artículos en prensa sobre la ablación del clítoris siendo definida como una costumbre africana con base en la religión islámica. Coincide en ello Lerner (1990), quien comenta que «la circuncisión en general, tanto masculina como femenina, es una práctica antiquísima, anterior a la edad de bronce. Herodoto ya mencionó la femenina en el siglo V antes de Cristo, practicada por egipcios, hititas, fenicios, etíopes y griegos» (como se cita en Moualhi, 2000: 295). Ciertamente es que estas prácticas existen en las sociedades árabes y en las sociedades musulmanas, sobre todo la circuncisión masculina, mucho más que la escisión femenina, acto que se considera una violación de los derechos de las mujeres y niñas (Organización Mundial de la Salud, 2020) y en el cual se está actuando para llegar a su prohibición⁴².

En cualquier caso, ninguna de estas prácticas aparece en el Corán, «tan solo algún dudoso *hadiz* (hecho o dicho atribuido a Mahoma y sus compañeros) parece mencionar la circuncisión de Mahoma» (Moualhi, 2000: 296); y la mal llamada ablación ni siquiera en los *hadices*, aunque en el estudio de Bouhdiba (1986), este sí cita algún *hadiz* donde se le preguntó a Mahoma sobre esta cuestión y él mostró reticencia (como se cita en Moualhi, 2000: 296). Consecuentemente, se trata de una práctica alejada tanto del islam como del cristianismo, «una práctica preislámica que sigue presente tan solo en algunos países musulmanes, pero no en los del Magreb. Y que en cambio sí lo está también entre muchos cristianos en Egipto, Sudán y el África Subsahariana» (Dorkendoo y Elworthy, 1994, como se cita en Moualhi, 2000: 296).

En relación a la poliginia, una práctica fuertemente criticada desde Occidente hacia Oriente, según Moualhi (2000: 296), ha servido para enfrentar la monogamia a la

⁴¹ En este caso, el medio de comunicación realiza una labor desinformativa, ya que no está contando la verdadera realidad, y esto no es una excepción, ocurre frecuentemente al ‘informar’ sobre estas cuestiones.

⁴² En 2016 el Parlamento de la Unión Africana aprobó la prohibición de la mutilación genital femenina (elDiario.es, 2016).

poligamia o, dicho de otro modo, para separar a la sociedad occidental de la sociedad oriental, convirtiendo a los *otros* en pecadores antidemocráticos y al mismo tiempo reafirmando la identidad monógama de Occidente y, por consiguiente, ejerciendo una generalización sobre los musulmanes como si fueran un único grupo homogéneo donde la poligamia se practica indiscriminadamente. Sí es cierto que el Corán permite que un hombre pueda contraer matrimonio con varias mujeres, pero no existe una obligatoriedad en ello. Nazanín⁴³ (2009) recurre al Corán, versículo 4:3, para esclarecer este asunto y lo traduce de la siguiente manera: *«si teméis no ser equitativos con los huérfanos, entonces, casaos con las mujeres que os gusten: dos, tres o cuatro. Pero si teméis no obrar con justicia, entonces con una sola o con vuestras esclavas. Así, evitaréis mejor el obrar mal»* (28).

Igualmente, Moualhi (2000), tomando como referencia el libro sagrado musulmán, subraya que la poligamia parece estar desaconsejada y, en caso de practicarse, el hombre musulmán «debe ser equitativo con sus esposas, tanto en el trato sentimental o afectivo como en los aspectos materiales (Sura IV, Aleya 128). Sí se exige justicia y rectitud, que son difíciles de realizar, lo aconsejado es el matrimonio monógamo» (Moualhi, 2000: 296). Por este motivo, para algunos, «la legislación coránica no debe permitir el matrimonio con más de una esposa ya que la obligada condición de trato de equidad con ellas imposibilita su ejercicio, pues nunca un hombre siente y trata a cada una de sus mujeres de forma igual, de ahí que exista la figura de la “favorita”» (Nazanín, 2009: 28).

De igual forma, el hombre musulmán solo podría contraer matrimonio otra vez, con una segunda esposa, con el consentimiento de la primera esposa (Moualhi, 2000: 296); otro asunto sería la libertad de oposición que realmente tiene la mujer (cuestión que no va a ser tratada por alejarse del ámbito de estudio de esta investigación).

Para concluir, a modo de resumen, los medios de comunicación comparten noticias protagonizadas por mujeres musulmanas que han sido víctimas de la violencia a través de la ablación del clítoris, poligamia e, incluso, por las lapidaciones. En estas informaciones, a menudo se muestran las imágenes sin dar explicaciones de los factores políticos, económicos o educativos, permitiendo al espectador pensar que el islam es la

⁴³ La autora también deja constancia de que ha habido interpretaciones variadas en el texto porque para algunos el Corán permite tener más de cuatro mujeres oficiales, cuyos argumentos se sustentan en lo siguiente: «la lengua árabe de entonces carecía de signos gramaticales (punto, coma, etc.) y para no alargar la frase, la cifra se ha cortado en “cuatro” (...) Mahoma tuvo al menos diez esposas oficiales» (28).

causa de todos estos fenómenos; y todo ello conlleva a una percepción distorsionada y errónea del islam (Navarro, 2007, como se cita en Forga, 2014: 93).

2.5.4. El hombre árabe y/o musulmán.

2.5.4.1. La violencia en la sociedad árabe: la figura masculina.

Desde Occidente se percibe que Oriente vive en una guerra permanente⁴⁴ y, además, se asocia igualmente el estereotipo de la incapacidad de gobernación democrática en los países árabes. Así, de manera general y sobre todo desde los medios de comunicación occidentales, la imagen de violencia de la comunidad árabe es ligada a la propia amenaza del islam: se piensa que el islam no cambiará y siempre estará vinculado a la violencia como ninguna otra religión porque forma parte de su misma esencia; motivo principal de los conflictos ocurridos en el mundo occidental (cristianismo, mayormente), derivados del terrorismo (“yihadista”), que «no es una perversión de la doctrina islámica, sino que es su más fiel manifestación» (Bravo, 2009: 397). En esta misma línea, Álvarez-Ossorio (2011) señala que

con demasiada frecuencia se suele describir al mundo árabe como conflictivo, dada la prolongación en el tiempo de conflictos, guerras y tensiones entre algunos de sus países. Se ha convertido en un lugar común recurrir al factor religioso para explicar dicha conflictividad, aludiendo a la existencia de una supuesta “excepción islámica” según la cual los países árabes serían refractarios a la democracia y proclives al autoritarismo. En realidad, estos conflictos solo son comprensibles si aplicamos consideraciones generales y universales ya que, como en el resto del mundo, suelen obedecer a razones de índole política, económica y/o social. (55)

Por tanto, todos los conflictos en los que se ha visto involucrado el mundo árabe, algunos externos y otros internos (los mayoritarios), han servido de justificación para crear y asentar el estereotipo de violentos y conflictivos al conjunto de la sociedad árabe (y en particular a los hombres) en su dimensión social y doméstica. Así, en dicho ámbito es visto como un ser violento y con actitudes profundamente machistas, oprimiendo a las mujeres y, especialmente, a las pertenecientes a su familia, donde el uso de la violencia física es un fenómeno normalizado y aceptado. También se percibe

⁴⁴ Una idea que parte y se fundamenta en los numerosos conflictos ocurridos en el último siglo, alguno de ellos entre la sociedad occidental y la sociedad oriental, y otros, dentro de las propias fronteras del mundo árabe.

al hombre árabe como una especie de “villano” dispuesto a luchar y morir por causas políticas o religiosas, o por la imbricación de ambas. De hecho, sobre esta última cuestión, «el esencialismo y la interpretación culturalista cobran especial relevancia para convertir al hombre árabo-musulmán en un ser violento por naturaleza sin más explicación que sus propias creencias religiosas y la cultura a la que pertenece» (Forga, 2014: 106).

La relación histórica que se ha ido construyendo a lo largo de los años entre Occidente y el islam «ha acumulado toda una serie de percepciones negativas dominadas por prejuicios y estereotipos» (Martín G., 2012: 42), donde la violencia del hombre árabe ocupa un papel protagonista. Pero no solo violento, también es percibido como «ajeno, separado y sin valores en común con nosotros, inferior y dominado por el fanatismo, el fundamentalismo y la irracionalidad» (42). Los discursos mediáticos de los medios de información sobre árabes y musulmanes son construidos desde la oposición “ellos” y “nosotros”, asignando valores negativos y positivos, respectivamente, y conduciendo este tratamiento al rechazo e incompreensión del *otro*. Los medios de comunicación constantemente utilizan una serie de estereotipos y generalizaciones para definir y calificar tanto al islam como a los propios musulmanes, proyectando de ellos, de los “otros”, «una religión monolítica, violenta e irracional; una amenaza, en suma, para Occidente» (Navarro, 2012: 142).

Por tanto, en el imaginario colectivo aparece representado el islam y el mundo árabe con características negativas: además del fenómeno del terrorismo asociado al fanatismo, la pereza, la crueldad, la lascivia y el machismo son factores dominantes (144). Sobre este último asunto: «la estrategia de incidir en el machismo presente en casa del otro, en este caso, el árabe, el musulmán, tiene una implicación islamófoba, ya que ayuda a consolidar la creencia de que existen diferencias raciales y, más específicamente, tiene un papel clave en la construcción de la “esencia” violenta y maltratadora de los musulmanes» (Benelli et al., 2006, como se cita en Navarro, 2012: 157).

2.5.4.2. Los hombres árabes: terroristas y mártires.

Uno de los mayores estereotipos que ha perseguido al hombre árabe es el de terrorista, especialmente a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en suelo estadounidense. Consiguientemente, George W. Bush mostró sus intenciones a todos los árabes y musulmanes del mundo, «cargadas de suposiciones y de retórica guerrera, que

no dejan entrever ninguna duda sobre su visión dicotómica del mundo» (Bensalah, 2006: 70), dividida entre los buenos y los malos, dos bloques antagónicos que representaban a Occidente y a Oriente, al cristianismo y al islamismo, a la bondad y a la maldad terrorista, base justificadora de todas las posteriores acciones realizadas desde Estados Unidos como represalias y actos preventivos. En este sentido, para Abu Zayd (2012: 11-12), la campaña de la “guerra contra el terrorismo” únicamente potencia la ideología del terror y la diferenciación del “nosotros” contra “ellos”. Occidente se posicionó públicamente en contra del islam, lo que se tradujo en un clima de desconfianza y rechazo hacia todos los musulmanes, convertidos en sospechosos inminentemente peligrosos.

De este modo, desde Estados Unidos y Europa se continúa identificando al islam como «una doctrina yihadista violenta dirigida ante todo contra Occidente» (12). Desde los medios de comunicación definen sistemáticamente al islam como una religión extremadamente peligrosa y destructiva, cuyo objetivo no es otro que acabar con la paz y el modelo cultural de Occidente; unos discursos políticos e intelectuales subjetivos e irresponsables porque el islam y los musulmanes, actualmente, forman también parte de Europa, entonces, «difamar al islam es –o debería de ser– considerado difamar a Europa» (12). Pero los medios de comunicación occidentales parecen no verlo desde esta perspectiva, al proyectar discursos donde el islam es un completo y complejo producto mediatizado, «convertido en sinónimo de fanatismo, de violencia e incluso, en ocasiones, se ha emparentado con el fundamentalismo y el terrorismo» (Bensalah, 2006: 76). La gran cobertura mediática desarrollada por los medios de comunicación sobre el islam y el terrorismo, unido al tratamiento informativo recibido, han reforzado los estereotipos sobre los árabes y musulmanes que ya estaban instaurados en el inconsciente colectivo de Occidente. En estos medios se «construye una narrativa mediática de lejanía, apenas aparecen los individuos sino las masas y casi siempre en relación con situaciones de violencia o fanatismo» (Martín G., 2012: 42). Consiguientemente, desde Occidente se interioriza «una imagen reduccionista y monolítica de *nosotros* y *ellos*, las dos “culturas” (...) donde millones de seres humanos identificados como *occidentales* o *musulmanes* representan culturas uniformes ajenas, cuando no antagónicas, la una de la otra» (42), y siempre con el trasfondo del terrorismo, sobre todo, como se ha dicho, motivado por los atentados del 11S.

2.6. Hollywood: manual de instrucciones para estereotipar al pueblo árabe.

The Arab stereotype is the only vicious racial stereotype that's not only still permitted but actively endorsed by Hollywood.
Goddfrey Cheshire, en Shaheen (2007: XI)

2.6.1. La representación del pueblo árabe en la ficción.

La representación de Oriente ha sido una temática constante en las producciones de Hollywood, primero en los filmes y después en las series de ficción, en los productos de entretenimiento para adultos y en los enfocados al público infantil, presentando al árabe sistemáticamente mediante estereotipos que permiten al público confirmar sus ideas sobre aquel lejano Oriente en el que nunca han estado pero que parecen conocer a la perfección. La paradoja aparece cuando Estados Unidos proyecta una imagen estereotipada y prejuiciosa de los árabes desde una posición de desconocimiento sobre Oriente que a su vez se convierte en fuente de conocimiento para Occidente. Dicha imagen consiste en árabes como «villains and buffoons, terrorists, Oriental despots, backward sheiks, wealthy playboys, assassins, white slavers, etc.» (Michalak, 1988: 8). En este sentido, Hamilton (1991) no acusa únicamente a Hollywood, sino en general a todos los medios y personalidades públicas: «the Middle East is seldom out of the news. Civil unrest, terrorism, and volatile political personalities all reinforce Americans' negative mental image of the Arab world, the Arab people, and Islam» (1272). El primer investigador (contemporáneo) en abordar la representación de los árabes en la televisión y en el cine estadounidense fue Shaheen (1984), quien afirmó que

television is full of Arab baddies –billionaires, bombers and belly dancers. They are virtually the only TV images of Arabs viewers ever see (...) Television tends to perpetuate four basic myths about Arabs: they are all fabulously wealthy; they are barbaric and uncultured; they are sex maniacs with a penchant for white slavery; and they revel in acts of terrorism. (4)

Múltiples investigadores han tratado los estereotipos negativos sobre los árabes que han sido proyectados frecuentemente en las producciones audiovisuales de Hollywood: hombres violentos, despiadados, irracionales y destructivos (Alexander et al., 2005); al igual que hostiles, agresivos y victimizados (Elayan, 2005); y a partir del siglo XXI, especialmente, como terroristas y millonarios (Arti, 2007 y Kozlovic, 2007); mujeres como bailarinas y personas oprimidas (Mishra, 2007); una sociedad incivilizada, bárbara, astuta y radicalizada (Nassar, 2008); también una sociedad sexualmente depravada, decadente, inferior, culturalmente atrasados, congénitamente violentos, ligada a fanatismos religiosos y patriarcales (Little, 2008); y considerados por Occidente, sin lugar a dudas, como fundamentalistas, radicales y extremistas (Sides y Gross, 2013).

Según Alsultany (2012), estas representaciones de árabes y de musulmanes se utilizan para justificar la existencia de ejércitos estadounidenses en territorio árabe y para racionalizar el apoyo de Estados Unidos a Israel, y Qutub (2013: 143) señala que «the Western media's stereotypes seem designed to justify an American military presence in Middle Eastern countries rich with mineral wealth and natural resources such as Iraq's oil». En cualquier caso, lo cierto es que las representaciones negativas sobre los árabes son muy anteriores a la invasión del ejército estadounidense en Oriente: «Arabs have for a century been portrayed as bad, evil terrorists causing explosions, shallow, silly, naive, pursuing only fun, lustful and extravagant, far from civilization, inseparable from their tents and camels, arrogant, nervous, rich, and stupid in Hollywood movies» (Qumsiyeh, 2003; Nittle, 2016; como se cita en Najm, 2019: 95). Desde el inicio de Hollywood ha pasado más de un siglo, pero el árabe-musulmán continúa apareciendo como el *otro* y el islam «is often equated with holy war and hatred, fanaticism and violence, intolerance and the oppression of women» (Shaheen, 2000: 23).

Dönmez-Colin (2007) ofrece un resumen de los principales estereotipos proyectados desde Hollywood y que han ido en paralelo con la historia más reciente:

Los árabes son frecuentemente presentados como el oscuro enemigo. En los primeros tiempos de Hollywood, fueron retratados como exóticos y extremadamente sexuales, cabalgando sobre camellos en el desierto y persiguiendo a mujeres blancas. Tras el enfrentamiento araboisraelí de 1973 y el embargo del petróleo emergieron como los ricos y corruptos jeques del petróleo, reemplazando al clásico estereotipo antisemita de los años veinte del banquero judío. En los ochenta los árabes fueron terroristas

fanáticos, pero a partir del 11-S se convirtieron en fanáticos y fundamentalistas terroristas islamistas. Los iraníes serán por siempre más castigados por la crisis de los rehenes en la embajada estadounidense en Teherán de 1981. (Como se cita en Forga, 2014: 117)

A lo largo del tiempo las características asociadas a los árabes han cambiado en relación a las situaciones y conflictos desarrollados en las determinadas épocas, pero algunos adjetivos o creencias sobre ellos han permanecido en el pensamiento occidental permanentemente: «Vengeance, fanaticism, and blackmail; Stuck in traditional religious worship; Tents, camels, deserts, bedouins; Uneducated and veiled women; Cities without character» (Najm, 2019: 113). Para el autor, los árabes han sido estereotipados negativamente durante toda la historia y, en el futuro, lo más probable es que continúe reproduciéndose esta lógica: las representaciones negativas a través de viejos estereotipos en donde Hollywood ocupa un lugar privilegiado. Asimismo, Ridouani (2011) comenta que Occidente constantemente ha estado perpetuando estereotipos negativos de los árabes, indiferentemente de la era o época, y que la única diferencia entre el pasado y el presente se encuentra en los medios de comunicación, en las nuevas tecnologías nacidas a finales del siglo XX y principios del XXI, no en el contenido, que continúa siendo exactamente el mismo que en el pasado.

2.6.2. Un autor de referencia: Jack G. Shaheen.

Los árabes han sido el grupo más difamado de la historia del cine, representando a la “otra” cultura, y sus estereotipos están profundamente arraigados en el cine estadounidense, desde 1896 hasta hoy. Según Shaheen (2001: 2), si se le preguntara a Hollywood qué es un árabe, la respuesta sería: fanáticos religiosos, desalmados, incivilizados, empeñados en aterrorizar a Occidente, asesinos brutales, violadores y abusadores de mujeres, tontos pero ricos por el petróleo, etc.

Los productores de Hollywood degradan a la mayoría de grupos raciales y étnicos, y ellos mismos son conscientes que es un acto irresponsable bombardear repetidamente a los espectadores con imágenes distorsionadas que sirven para implantar la sospecha y el odio hacia un grupo en particular. Las prejuiciosas imágenes de árabes plasmadas en los productos audiovisuales incluso condicionan las actitudes y acciones de los periodistas y de los gobiernos, y «frequent moviegoers may even postulate that illusionary Arabs

are real Arabs. Our Young people are learning from the cinema's negative and repetitive stereotypes. Subliminally, the onslaught of the reel Arab conditions how Young Arabs and Arab-Americans perceive themselves and how others perceive them, as well» (Shaheen, 2001: 7).

Los cineastas estadounidenses no crearon los estereotipos, estos fueron heredados de los artistas y escritores europeos, quienes durante el siglo XIX presentaron las primeras imágenes de los árabes en desiertos y palacios, y a raíz de ese momento se fueron validando y embelleciendo las caricaturas árabes preexistentes en Europa por parte de Estados Unidos y su industria cultural. Los relatos estereotipados «were inhabited with cheating vendors and exotic concubines held hostage in slave markets. These fictional renditions of wild foreigners subjugating harem maidens were accepted as valid» (8). A comienzos del siglo XX, los diferentes creadores de imágenes (pintores, escritores y cineastas, entre otros) continuaron representando a la comunidad árabe a través de bailarinas de harén junto con árabes grotescos, con camellos como medio de transporte, como asesinos que mataban para conseguir a una mujer occidental, a doncellas sumisas abanicando al poderoso árabe, etc. Progresivamente a estas imágenes se fueron añadiendo otras: desiertos con un oasis, pozos de petróleo, palacios completamente adornados, elegantes limusinas y, también, dagas curvas, cimitarras, lámparas mágicas, mujeres con su vientre desnudo y con hiyab, árabes con abundantes barbas... A medida que pasaban los años los árabes fueron más estereotipados: «the Arabs people have always had the roughest and most uncomprehending deal from Hollywood» (9). La religión ha sido otro asunto ampliamente tratado desde Hollywood y, obviamente, de una forma negativa, recibiendo el islam un trato inaceptable:

[t]oday's imagemakers regularly link the Islamic faith with male supremacy, holy war, and acts of terror, depicting Arab Muslims as hostile alien intruders, and as lecherous, oily sheikhs intent on using nuclear weapons. When mosques are displayed onscreen, the camera inevitably cuts to Arabs praying, and then gunning down civilians. Such scenarios are common fare. (9)

La crítica cinematográfica ha acusado en numerosas ocasiones de las continuas prácticas discriminatorias y los documentalistas y los académicos han advertido de los estereotipos representados desde Hollywood. Parece que se ha disminuido las imágenes prejuiciosas de indios, chinos, latinos y de mujeres, entre otros, sin embargo, no se ha prestado excesiva atención a todos los relatos difamatorios sobre los árabes, a pesar de

presentarlos como delincuentes y terroristas que desean destruir a la población occidental; también hay algunas imágenes que presentan a los árabes de una forma positiva, pero son mínimas (Shaheen, 2001: 9-10). El autor manifiesta que los árabes pueden ser representados como villanos, en ningún caso se está rechazando tal cometido, pero la problemática reside en que los estereotipos despectivos sobre los árabes son omnipresentes en casi todos los productos hollywoodienses:

[r]epetitious and negative images of the reel Arab literally sustain adverse portraits across generations. The fact is that for more than a century producers have tarred an entire group of people with the same sinister brush. Hundreds of movies reveal Western protagonists spewing out unrelenting barrages of uncontested slurs, calling Arabs: “assholes,” “bastards,” “cameldicks,” “pigs,” “devil-worshippers”, “jackals,” “rats,” “rag-heads,” “towel-heads,” “scum-buckets,” “sons-of-dog,” “buzzards of the jungle,” “sons-of-whores,” “sons-of-unnamed goats,” and “sons-of-she-camels”. (11)

Shaheen manifiesta en su investigación que Hollywood ha proyectado en más de 900 largometrajes a los árabes como villanos, la gran mayoría como jeques, doncellas, egipcios y palestinos. El resto como malvados argelinos, iraquíes, jordanos, libaneses, libios, marroquíes, sirios, tunecinos y yemeníes. También encontró una mínima representación positiva: en 12 películas aparecían árabes buenos y en 53 árabes de carácter neutro. Las temáticas de los largometrajes son diversas: comedias, fantasía, dramas, acción, etc., de las cuales algunas no tienen nada que ver con árabes y, aun así, aparecen estereotipados. Las imágenes proyectadas también tienen matices, no todas son iguales de negativas. Otro factor común es la ausencia de imágenes de familias comunes, de encuentros entrañables entre amigos, de eventos deportivos con árabes adolescentes, de madres y de padres, y de abuelos y de abuelas árabes...

Así, algunas de las principales representaciones estereotipadas de Oriente que aparecen en todas las películas analizadas por Shaheen son las siguientes: árabes terroristas y violadores de mujeres occidentales; el islam como religión violenta; árabes anticristianos y antijudíos utilizando el islam para justificar la violencia; el jeque como persona todopoderosa (cuando en los países árabes se designa como “jeque” a una persona sabia de avanzada edad); mujeres árabes humilladas por su propia familia; mujeres árabes demonizadas y erotizadas; las momias de Egipto y sus trampas dentro de las pirámides...

A comienzos del siglo XX ya se sabía que la propaganda disfrazada de entretenimiento era efectiva, de este modo, las películas eran unos productos estupendos para implementar las acciones propagandísticas y condicionar el pensamiento y la opinión. La mayoría de acciones de Hollywood fueron intencionadas y discriminatorias, los productores y guionistas sabían lo que estaban haciendo al presentar escenas donde un árabe quiere atentar contra Estados Unidos. Progresivamente los estereotipos se van haciendo más poderosos y más difíciles de eliminar porque se perpetúan a sí mismos e, incluso, puede haber cineastas que utilizan el estereotipo sin ser conscientes de ello. Aun así, se han hecho grandes avances hacia la eliminación de muchos estereotipos raciales y étnicos en el cine, pero los estereotipos de los árabes continúan sin disminuir:

huge inroads have been made toward the elimination of many racial and ethnic stereotypes from the movie screen, but Hollywood's stereotype of Arabs remains unabated. Over the last three decades stereotypical portraits have actually increased in number and virulence. The Arab stereotype's extraordinary longevity is the result, I believe, of a collection of factors. (Shaheen, 2001: 28)

Desde los medios de comunicación también se transmiten noticias negativas, y las más perjudiciales son aquellas que presentan a los árabes como enemigos de Estados Unidos, siendo capaces hasta de influir en la opinión pública y en la política mundial. Las imágenes en los informativos de árabes violentos además de reforzar y mantener los estereotipos sirven como fuente de información para cineastas ansiosos por explotar dicha temática. En este sentido, Shaheen advierte que algunos productores y directores de cine utilizan las informaciones de los medios de comunicación para defenderse de las acusaciones dirigidas a ellos cuando se les culpa de perpetuar los estereotipos, los cuales responden: «just look at your television set. Those are real Arabs» (29).

Después de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, los mensajes estereotipados tienen mayor poder y capacidad de infligir daño a personas inocentes. En épocas de conflictos bélicos, especialmente, los estereotipos no encuentran resistencia y se convierten en “verdad”, la cual es justificada y defendida insistentemente por políticos, periodistas y ciudadanos. Los procesos estereotipadores del pueblo árabe no son nuevos, estos han sido demonizados sistemáticamente, representados en las imágenes como el enemigo, los terroristas y las personas más peligrosas del mundo. El *otro*, el árabe, no se encuentra dentro de la civilización occidental, utiliza otro idioma, viste de forma diferente y habita en lugares hostiles

como la selva o el desierto, tiene un traumático deseo por la mujer de piel blanca y también es inepto, sucio e inferior a la población occidental; esta es la representación construida del *otro*, del enemigo de Estados Unidos.

En otra investigación posterior (2007), Shaheen analiza 100 películas producidas después del 11S, siguiendo la dinámica de su obra anterior y, además, expone su opinión sobre las representaciones de los árabes realizadas desde los programas de televisión estadounidenses. En relación a la primera cuestión, en las películas los resultados son semejantes a los de su anterior estudio, prosiguen calificando a los árabes como villanos y terroristas, quienes aparecen en todas partes: en Europa, Estados Unidos, Somalia, Israel, etc. A pesar de ello, aunque la mayoría de las películas vilipendian al pueblo árabe, a veces desde el cine se han mostrado representaciones de los árabes más complejas e imparciales, no deshumanizándolos. Esta es la prueba que demuestra que las películas no tienen la necesidad de presentar constantemente estereotipos sobre árabes para lograr tener éxito. Respecto a la segunda cuestión, los programas emitidos por televisión, Shaheen asegura que

the fiction comes in the form of new TV shows, which slide in nicely with the hundreds of pre-9/11 shows lush with stereotypical Arabs: Cartoons, made-for-TV movies, TV reruns, and reruns of Hollywood films. The facts include news programs reporting on the Middle East, invariably focusing on violence: on soldiers' deaths and suicide bombings, the latest al-Qaeda tapes, hostage beheadings, bloodshed in Gaza and the West Bank, missiles crashing into Israel, and the bombardment and invasion of Lebanon. (44)

Ha sido demostrado que los contenidos de los programas de televisión son moldeadores de opinión. En la actualidad, en la televisión y en los nuevos medios electrónicos se pueden encontrar los viejos estereotipos de las películas resurgidos por las plataformas de vídeo bajo demanda, y también los nuevos programas, los estrenados a partir del 11S, ofrecen los mismos estereotipos una y otra vez; nada ha cambiado. En el libro de Shaheen, titulado *The TV Arab* (1984), se expone que: «televisión tends to perpetuate four basic myths about Arabs. They are all fabulously wealthy, they are barbaric and uncultured; they are sex maniacs with a penchant for white slavery; and the revel in acts of terrorism» (como se cita en Shaheen, 2007: 45).

Asimismo, además de los estereotipos que aparecen en televisión, desde el inicio de las emisiones televisivas hasta el 11 de septiembre de 2001, los estadounidenses de

ascendencia árabe eran prácticamente invisibles en los programas televisivos y en ninguna serie de televisión se ha presentado a un personaje femenino con identidad árabe-estadounidense: «before 9/11 they were basically invisible on TV screens. As far as most TV producers were concerned, Arab Americans did not exist» (Shaheen, 2015: 88). Después del 11S la televisión comenzó a mostrar y a vilipendiar también a los árabes de Estados Unidos, aquellos que hasta ese momento eran invisibles; «TV shows warned viewers that America's own Arabs and Muslims (not to mention Arab foreigners) were intent on waging a holy war against the US» (Shaheen, 2007: 47). Los programas de televisión han sido responsables de las reacciones violentas contra los árabes-estadounidenses y los musulmanes-estadounidenses. Desde los medios de comunicación los han proyectado como villanos que disfrutaban destruyendo a Estados Unidos. Algunas series de televisión que repiten sistemáticamente imágenes negativas sobre los árabes son: *The Practice*, *Judging Amy*, *The District*, *Sleeper Cell*, *The Agency*, *Threat Matrix*, *Sue Thomas*, *NCIS* o *24*, entre otras (47-48); y sorprendentemente, «government officials, TV network spokespersons, and TV stars have not publicly contested Hollywood's damaging images of Arab Americans and American Muslims» (49). En cambio, «some political leaders, such as Vice President Dick Cheney and Homeland Security's Michael Chertoff, say 24 is their favourite TV series» (50).

Por otro lado, y como conclusión, Shaheen (2015: 86) expone que en los últimos años se han producido películas donde aparecen musulmanes que provienen de territorios no árabes, como, por ejemplo, de Rusia. Este hecho, sumado a todas las demás cuestiones planteadas anteriormente, hace que la imagen actual de los musulmanes sea mucho peor que en los meses y años posteriores al 11 de septiembre de 2001, lo cual no le sorprende al autor. Además, la tendencia occidental a identificar a todos los musulmanes como árabes produce un mayor daño para estos, ya que, aunque no aparezcan directamente representados en una película, el imaginario colectivo de la sociedad tiende a ligar la religión islámica con los árabes. Por lo tanto, aunque sean musulmanes-rusos los que atentan en las películas, el público ya tiene interiorizado que los musulmanes son los árabes y actúan exactamente igual. Shaheen también destaca que, a pesar de las constantes representaciones negativas, algunas producciones han intentado alejarse de los estereotipos y presentan a personajes árabes con más matices y lejos de las típicas características negativas a las que el público estaba acostumbrado.

Sin embargo, esta cuestión enmascara un fenómeno relacionado con las falsas representaciones positivas, el cual es abordado en el siguiente apartado.

2.6.3. Evelyn Alsultany: un nuevo enfoque en las representaciones.

Alsultany (2012) plantea que las representaciones positivas de los árabes y musulmanes no resuelven el problema de las representaciones negativas, sino que conducen a la exclusión y a la desigualdad. Las representaciones aparentemente positivas de este grupo social han contribuido a la formalización de una nueva y sutil forma de discriminación, proyectando a simple vista el rechazo al racismo y la aceptación al multiculturalismo pero que, a su vez, permite que se produzcan lógicas y políticas ligadas a prácticas de exclusión social. Alsultany habla de “simplified complex representations”; esto significa que se ha generado un nuevo estándar en las representaciones estereotipadas: si en una película aparece un personaje árabe, musulmán y terrorista, en la misma película aparece también otro personaje árabe y musulmán con una serie de características positivas, con el objetivo de compensar el estereotipo primitivo.

Después de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, el gobierno de Estados Unidos, bajo la presidencia de George W. Bush, inició la llamada “guerra contra el terror”, «a military, political, and legal campaign targeting Arabs and Muslims both in the United States and around the world» (1). De este modo comenzó un creciente rencor por parte de los estadounidenses hacia el mundo árabe. Por ello, Alsultany se sorprende de la gran cantidad de relatos audiovisuales emitidos en televisión que simpatizaban con los árabes y musulmanes.

Así, la televisión y el cine adoptaron el discurso del multiculturalismo y lo difundieron a través de sus mediáticos productos. Por lo tanto, acogerse al multiculturalismo fue una tendencia general en los medios, y la propaganda de guerra como tal, con la demonización del enemigo, parecía ausente. Sin embargo, según Alsultany, demonizar al enemigo no es solo cosa del pasado, simplemente ha asumido una nueva forma de representación:

The notion that United States has overcome racism, while tantalizing, is deceptive. If we take these positive portrayals at face value, if we believe that complex characterizations of terrorist and valiant portrayals of patriotic Muslims do solve the problem of

stereotyping, then racist policies and practices will persist under the guise of antiracism. A diversity on representations, even an abundance of sympathetic characters, does not in itself demonstrate the end of racism, nor does it solve the problem of racial stereotyping (...) focusing on whether or not a particular image is either good or bad does not necessarily address the complexity of representation. Rather, it is important to examine the ideological work performed by images and story lines. (Alsultany, 2012: 13)

De esta manera, la representación positiva de árabes y musulmanes no significa que se haya solucionado la problemática. Hay que profundizar en la ideología que se esconde detrás de las imágenes creadas y el motivo particular de estas. En consecuencia, Alsultany expone siete estrategias que utilizan las producciones audiovisuales:

1. *Inserting Patriotic Arab or Muslim Americans*. Entre los años 2001 y 2009 los guionistas de ficción crearon a personajes árabes y musulmanes con características positivas con el objetivo de demostrar que son sensibles a los estereotipos negativos de los árabes y musulmanes. El resultado fue la presentación de personajes patrióticos, tanto agentes del gobierno como civiles, que ayudaban al gobierno de Estados Unidos a derrotar el terrorismo árabe y musulmán (21).

2. *Sympathizing with the Plight of Arab and Muslim Americans after 9/11*. Se proyectaron producciones que narraban las historias de estadounidenses árabes y musulmanes que habían sido víctimas de violencia y acoso por su identidad (22).

3. *Challenging the Arab/Muslim Conflation with Diverse Muslim Identities*. Ya no solo se representan identidades árabes y musulmanas, sino que aparecen bosnios, franceses, latinos, etc., todos miembros de células terroristas y, además, se incorpora una gran novedad: aparecen árabes que no son musulmanes y musulmanes que no son árabes (23).

4. *Flipping the Enemy*. Esta estrategia consiste, en un primer momento, en hacer creer al espectador que los terroristas musulmanes están conspirando para destruir a Estados Unidos y, después, desvelar que estos terroristas realmente trabajan para otros grupos terroristas de diferentes nacionalidades; «the identity of the enemy is thus flipped: viewers discover that the terrorist is not Arab, or they find that the Arab or Muslim terrorist is part of a larger network of international terrorists» (23).

5. *Humanizing the Terrorist*. Antes del 11 de septiembre de 2001, la mayoría de los terroristas árabes y musulmanes del cine y la televisión eran representados como villanos debido a su origen étnico o creencia religiosa, sin saber nada más sobre ellos.

Después del 11S los personajes terroristas se humanizaron; comienza a saberse su historia personal; son personajes más complejos (Alsultany, 2012: 24).

6. *Projecting a Multicultural U.S. Society*. Se establece una sociedad multicultural donde personas de diferentes orígenes se relacionan entre sí y mientras se presentan a árabes y musulmanes como terroristas. De esta forma se proyecta una cultura que no acepta el racismo, pero a su vez los terroristas son siempre los mismos, los árabes, pero no es racismo porque previamente se ha presentado una sociedad diversa, con individuos de distinto origen étnico y dentro de un mismo círculo social. Por ejemplo,

in *Sleeper Cell*, the terrorists are of diverse ethnic backgrounds, and Darwyn, the African American FBI agent, is in an interracial relationship with a white woman. For several seasons of *24*, the U.S. president was African American, his press secretary Asian American; the Counter Terrorist Unit is equally diverse, peppered with Latinos and African Americans throughout the show's eight seasons. The sum total of the casting decisions creates the impression of a United States in which multiculturalism abounds. (26)

7. *Fictionalizing the Middle Eastern or Muslim Country*. Esta última estrategia se basa en no desvelar la nacionalidad del villano, así no hay posibilidad de ofensa: al no nombrar a un país o grupo étnico en particular hay menos motivos para que un grupo concreto se ofenda por la representación del personaje en cuestión (26).

Todas estas novedosas estrategias en el ámbito del entretenimiento describen la forma y el proceso llevado a cabo por los guionistas y productores de ficción para intentar mejorar las representaciones de los árabes y de otros grupos raciales y étnicos. Para Alsultany, «they present an important departure from stereotypes into more challenging stories and characters. This new breed of terrorism programs reflects a growing sensitivity to the negative impact of stereotyping» (26). Asimismo, el resultado de estas estrategias conduce a que el espectador piense que todos los árabes son terroristas y no todos los terroristas son árabes, porque a pesar de todos los “esfuerzos”, los programas se desarrollan en un contexto de terrorismo y, por tanto, no se desafían las representaciones estereotipadas de árabes y musulmanes al aparecer los mismos personajes en las mismas situaciones. No se puede negar que ha habido una mejoría en las representaciones de grupos que han sido despreciados en épocas anteriores desde la industria del entretenimiento, pero este uso de representaciones comprensivas de personajes árabes y musulmanes proyectadas a raíz del 11 de septiembre de 2001 puede

crear una falsa ilusión de que Estados Unidos vive en una era que ha superado el racismo, pero realmente así es como opera ahora el racismo, a través de la negación de sí mismo (Alsultany, 2012: 69).

BLOQUE III. METODOLOGÍA

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

3.1. Análisis del personaje audiovisual. Un modelo teórico.

Todo personaje, al igual que toda persona real, posee una postura u opinión ante un acontecimiento –aunque esta postura sea simplemente pasiva– y un punto de vista que puede servir para identificarnos con él.

Galán (2007: 3)

3.1.1. Una aproximación a la narrativa audiovisual.

Las historias y los relatos, ya sean manifestaciones culturales, artísticas o sociales, han sido transcendentales en la historia de la humanidad y, además de su inherente función comunicativa, han influido en la configuración del pensamiento del individuo. Como señalan García y Rajas (2011: 9): «[l]os relatos son parte esencial de nuestra existencia. Los necesitamos para conocer, comprender, explicar, en última instancia, incluso, para intentar dar sentido, a las múltiples y cambiantes realidades humanas que, esquivas, inaprensibles, pretenden escapar inexorablemente al entendimiento». En la época que vivimos se han disparado las creaciones de productos narrativos (y audiovisuales) debido a un aumento exponencial en el consumo y, por consiguiente, expuesto lo anterior, influyen en la construcción global del mundo; es decir, las nuevas narrativas no se deberían entender como un fenómeno adscrito exclusivamente al ámbito cultural del entretenimiento, porque se expanden por «las esferas políticas, económicas o sociales, formando parte activa de la propia generación o construcción de significado de las mismas: la narrativa se convierte en el laboratorio de la propia vida» (9-10). Así, el relato se mimetiza con la realidad social y, en este sentido, la *narrativa audiovisual*, entendida como una teoría que estudia los textos narrativos que se expresan a través de la imagen y el sonido, permite «entender la transcendental función de los relatos -ficticiales o no- en los complejos y permanentemente mutables contextos comunicativos contemporáneos» (10).

La narrativa audiovisual es una teoría que, en cierto modo, procede de la *narratología*, término propuesto por Todorov (1969) y definida como una disciplina encargada del estudio del relato literario, inicialmente, ya que luego se extrapoló a otras materias de estudio. Así lo aclara Cuevas, quien escribe que la narratología se convirtió

a partir de los años ochenta en un enfoque consolidado y que hubo una «traslación del análisis narratológico literario al ámbito audiovisual» (Cuevas, 2014: 1). Según Broncano y Álvarez (1990), el interés de la misma «reside en la búsqueda de aquellos elementos constitutivos que intervienen en la construcción de un relato» (154). Asimismo, los autores indican que esta disciplina está ligada con el movimiento estructuralista que, como se verá en las próximas páginas, se aleja enormemente del concepto y modelo de estudio del personaje que se presenta en esta investigación.

Por otro lado, volviendo al concepto de narración, Bordwell y Thompson (1995) la estudian como un sistema formal: «[l]a presencia habitual de las historias en nuestras vidas es una de las razones por las que necesitamos examinar con detalle de qué manera pueden encarnar las películas la forma narrativa» (64), afirmando que la narración es fundamental para que la persona real comprenda el mundo en el que vive. Además, los autores exponen que el espectador prevé que en cualquier tipo de narración habrá personajes. En relación a ello, Gil (2014) se pregunta si una narración que carece de personajes podría funcionar; a lo que responde: «[e]n el cine, esto no es posible; sin personajes con los que identificarse, el público no tiene nada que hacer. ¿Por qué perder dos horas viendo algo que no habla sobre nuestra realidad?» (85). Y prosigue:

el espectador necesita sentir algún tipo de empatía por la narración que está contemplando, y eso lo consigue mediante los personajes (...) le interesa verse reflejado en los comportamientos de los personajes; una película es de algún modo, el reflejo de una realidad. Y como espectadores, quieren disfrutar de ello; que dicha realidad despierte en nosotros unas emociones determinadas. (86)

En esta misma línea, Field (1994: 98) advierte que el personaje debe plantearse como un “punto de vista” mediante el cual, el espectador, contempla una realidad; el personaje en una narración equivale a una forma de mirar el mundo. Para García (2011), la narración tiene la capacidad de transmitir a través de sus personajes ciertos contenidos, y sostiene que «la estructura narrativa, por su naturaleza semionarrativa, es capaz de transmitir la vida real o imaginaria de tal forma que sea comprendida fácilmente, y los sujetos receptores trasladen su empatía con los personajes de la película a las relaciones con las personas de su entorno próximo o lejano» (13). Donde la estructura narrativa, comenta García Jiménez (1993: 16-17) siguiendo el planteamiento de Chatman, se compone de la *forma del contenido* (la historia con sus componentes: acontecimiento, acción, personajes, espacio y tiempo), de la *sustancia del contenido* (la conceptualización y

tratamiento, de acuerdo a un código, de los componentes de la historia), de la *forma de la expresión* (el sistema semiótico particular del relato: televisión, cine, radio...) y la *sustancia de la expresión* (la naturaleza material de los significantes que configuran el discurso narrativo: la imagen, la música, la voz...).

En esta investigación es el personaje (como ente autónomo) el que cobra importancia, elevándose sobre los demás elementos y, por tanto, desprendiéndose de posturas teóricas como la estructuralista, ya que los considera como simplemente agentes, otorgándole la importancia a las acciones. Acerca de esta postura, Culler (1975) declara:

[c]haracter is the major aspect of the novel to which structuralism has paid least attention and has been least successful in treating. Although for many readers character serves as the major totalizing force in fiction –everything in the novel exists to illustrate character and its development- a structuralist approach has tended to explain this as an ideological prejudice rather than to study it as a fact reading. (231)

3.1.2. El personaje. Búsqueda de un punto de partida.

En primer lugar, hay que destacar la importancia del estudio del personaje audiovisual, ya que posibilita el acceso a múltiples interpretaciones acerca del discurso fílmico del producto audiovisual, ya sea una película cinematográfica o una serie de ficción, entre otros formatos. Por ejemplo, como expone Pérez Rufi (2016), investigar sobre la articulación del personaje en relación al género o etnia del mismo «podría incluso llegar a explicar el modo en que ha sido percibido un grupo no ya de personajes, sino de personas, y cómo han sido representadas a través del cine» (535). Asimismo, el autor señala que se trata de una perspectiva de análisis muy productiva y con infinidad de posibilidades que, sin embargo, no ha sido excesivamente estudiada debido a la propia metodología de análisis que en ocasiones se presenta ambigua y confusa. En este sentido, Todorov (1974: 165) evidenciaba la carencia de dichos estudios y lo achacaba principalmente a tres razones: la confusión entre la idea de personaje y de persona, la interpretación del investigador en base a su ideología en relación a la descripción de los personajes, y a la evolución intrínseca del mismo concepto de personaje; y, por otro lado, también Chatman (1990: 115) hacía referencia a la ausencia de trabajos sobre la teoría del personaje tanto en la historia como en la crítica literaria.

En la presente investigación, el estudio de los personajes de la ficción televisiva, junto con el análisis de contenido (el cual será abordado en el siguiente apartado), se posicionan como las principales herramientas metodológicas, ambas conformando los fundamentos teóricos analíticos audiovisuales de esta tesis doctoral, y por ello, en las próximas páginas se desarrollarán diferentes teorías y propuestas procedentes de distintas disciplinas (literatura, cine, televisión...) con el objetivo de realizar un amplio repaso sobre el personaje de ficción y llegar a una definición del mismo que sirva de base para el posterior desarrollo de la investigación que tiene lugar. El objetivo que se persigue es encontrar una definición amplia de personaje.

De acuerdo a las teorías de narrativa audiovisual, se podría afirmar que toda construcción narrativa se compone de tres elementos fundamentales, que a su vez constituyen la estructura dramática: el personaje, la acción y el conflicto (Galán, 2007). De este modo, los personajes constituyen una parte fundamental de la narración, la cual, Casetti y Di Chio (2003), en una primera aproximación, la definen de la siguiente manera: «[l]a narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos» (172). Sin embargo, prestando atención a la teoría del personaje de Aristóteles (1999), la acción cobra un mayor protagonismo que los personajes, ya que se establece que la acción es lo primero (objeto de imitación), y después son los agentes (aquellos que realizan la acción). Según Chatman (1990), las ideas de algunos autores pertenecientes a corrientes formalistas y estructuralistas se basan en las premisas de Aristóteles; quienes mantienen que «los personajes son productos de las tramas y que su estatus es “funcional”; que son, en suma, participantes o actantes y no personajes, que es erróneo considerarlos como seres reales» (119). Además, estos alegan que la teoría narrativa debe evitar las esencias psicológicas. En definitiva, como señala Galán (2007: 1): «solo quieren analizar lo que los personajes hacen en una historia, no lo que son». En cambio, no todos los estructuralistas tienen la misma opinión sobre el concepto de personaje: «Todorov defiende la actitud de Propp^[45] respecto al personaje, pero al mismo tiempo distingue dos categorías amplias, las narraciones centradas en la trama o psicológicas y las centradas en los personajes o psicológicas» (1). Las ideas de unos y otros autores difieren entre sí, pero, de manera general, la teoría estructuralista sostiene que una narración tiene dos partes bien definidas: la historia, compuesta de contenido y

⁴⁵ Autor que sostiene que existen valores constantes en las acciones y funciones de los personajes, pero que este último no es realmente una entidad autónoma; la importancia reside en las acciones que registra.

personajes, y el discurso, la expresión del contenido (Chatman, 2013: 25), donde la historia se define, en palabras de Bordwell (1996), como «una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados» (49-50), y considerando el argumento como «la organización real y la representación de la historia» (como se cita en Higuera-Ruiz, 2019: 315).

Así, tal y como indica Pérez Ruffi (2016), el análisis del personaje de ficción, entendido como una categoría narrativa, obliga a estudiarlo de una forma completa, con todos sus rasgos y a su vez relacionarlos entre sí. Para Casetti y Di Chio (2003), los ambientes y los personajes se ubican dentro de la categoría de los existentes, al englobar a seres humanos, animales, paisajes naturales, objetos, etc. Estos autores analizan el personaje desde tres perspectivas: *el personaje como persona*, *el personaje como rol* y *el personaje como actante*.

3.1.3. Casetti y Di Chio: el personaje y sus perspectivas de estudio.

Para Casetti y Di Chio (2003: 177), las tramas que son narradas en un formato audiovisual son siempre de “alguien”, al igual que los acontecimientos y las acciones que se representan; tienen un protagonista principal y a veces otros secundarios, pero, en cualquier caso, invariablemente, hay un “alguien” con un nombre, con una importancia particular e incidencia destacable que sobresale ante los demás: el personaje. Una aportación parecida es la de Fernández Díez (1998), quien comienza abordando el concepto de personaje ligándolo a las historias: «[t]odas las historias relatan experiencias humanas reales o ficticias encarnadas por personajes. Cuando menos, para que exista trama debe existir un personaje, un protagonista de la historia, que ha de luchar por conseguir una meta» (29).

Los autores evidencian una gran dificultad para determinar de una forma clara y sintética en qué consiste y qué es lo que ellos llaman personaje, así como saber cuáles son sus características definitorias. Por este motivo descartan establecer una respuesta unívoca y recurren a tres perspectivas de personaje (como *persona*, *rol* y *actante*) para afrontar con garantías el análisis de este componente narrativo.

El personaje como *persona* o, dicho de otro modo, el enfoque fenomenológico, considera al personaje como un simulacro de la persona real, una especie de avatar ficcional; un enfoque que proporciona un análisis interesante del personaje y que será

trascendental en esta investigación. Casetti y Di Chio (2003) escriben lo siguiente sobre esta perspectiva:

analizar el personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una “unidad psicológica”, ya se le desee tratar como una “unidad de acción”, lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida. (178)

Según los autores, desde esta óptica aparecen las siguientes distinciones: personaje *plano* (simple y unidimensional) y personaje *redondo* (complejo y variado), personaje *lineal* (uniforme y equilibrado) y personaje *contrastado* (inestable y contradictorio), y personaje *estático* (estable y constante) y personaje *dinámico* (en constante evolución); aunque también señalan que se pueden añadir más categorías en relación al *carácter* del personaje, es decir, «a un “modo de ser”, al personaje como unidad psicológica» (178) y las que se refieren al *gesto*, es decir, «a un “modo de hacer”, al personaje como “unidad de acción”» (178). Asimismo, desde este enfoque se atiende a la identidad física (el soporte de la persona y del personaje), y el conjunto de todos los elementos permitirá construir un «*esquema anagráfico* ideal del personaje» (178). En suma, desde este nivel se atiende a la identidad física y a los matices de la personalidad y comportamiento del personaje.

La segunda perspectiva pertenece al *personaje como rol*. Se trata de un nivel formal de estudio, el cual contempla el tipo de actitudes y acciones expresadas por el personaje, no prestando atención a las particularidades del propio personaje; es decir, ya no se concibe el personaje como un individuo único, sino como un elemento codificado y encargado de actuar según a un *rol* determinado que permite sostener la narración (Casetti y Di Chio, 2003: 179). En este caso, y recurriendo a los ejemplos citados por los autores, algunos rasgos que podrían caracterizar los roles de los personajes son: personaje *activo* (fuente directa de la acción) y personaje *pasivo* (objeto de la iniciativa de otros), personaje *influyente* (influye en los demás personajes, hace hacer acciones concretas) y personaje *autónomo* (actúa por sí mismo, proponiéndose como causa y razón de su actuación), personaje *modificador* (trabaja para cambiar situaciones, ya sea de forma positiva o negativa, tratándose de un personaje *mejorador* o *degradador*) y

personaje *conservador* (cuya función será la conservación, el equilibrio y la restauración del orden amenazado, tildándose de *protector* o *frustador*), y personaje *protagonista* (quien sostiene la orientación del relato) y personaje *antagonista* (quien intenta invertir la orientación escogida por el *protagonista*) (Casetti y Di Chio, 2003: 179-180).

La última perspectiva corresponde al *personaje como actante*. Este es probablemente el nivel de estudio menos interesante desde el punto de vista de la presente tesis doctoral, al desprenderse de los rasgos psicológicos del personaje y destacarse una visión estructuralista donde la acción se posiciona como más importante que el personaje; dicho de otra forma, el personaje no se comprende como un simulacro de persona ni como rol, simplemente es un elemento que ocupa un determinado lugar en la narración para que avance. Se trata del modelo actancial estructuralista, una propuesta originalmente iniciada por Greimas (1987), donde se estudian los diferentes nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades. Así, «la noción de actante remite a una categoría general, independientemente de quienes luego la saturan, trátense de humanos, animales, objetos o incluso conceptos, en la medida en que se convierten en núcleos efectivos de la historia» (Casetti y Di Chio, 2003: 183). En resumen, dentro de esta perspectiva, el personaje podría ocupar un lugar como *Sujeto* (quien se dirige hacia el *Objeto* para conquistarlo), *Objeto* (el punto de influencia de la acción del *Sujeto*), *Destinador* (punto de origen del *Objeto*), *Destinatario* (quien recibe el *Objeto*), *Ayudante* (el que ayuda al *Sujeto*) y *Oponente* (dedicado a impedir el éxito del *Sujeto*) (184-186).

3.1.3.1. Villano y héroe: personajes enfrentados.

Tal y como se ha explicado anteriormente, dentro de los roles que pueden ocupar los personajes según Casetti y Di Chio (2003), aparecen el personaje protagonista y el antagonista, los cuales eran definidos en términos diametralmente opuestos entre sí. De esta forma, normalmente el protagonista de una narración responde a la categoría de *héroe*, mientras que, el *villano* o *antihéroe* suele ser el antagonista de la historia. Por ende, si el primero se caracteriza por expresar aquellos valores e ideales que son reconocidos por la colectividad, el segundo se distingue por oposición al héroe de la historia. En esta misma dirección, Klapp (1954: 56-52) indica que el héroe suele ser admirado por logros inusuales, y el villano despreciado por sus acciones inmorales y por su maldad intrínseca, convirtiéndose automáticamente en enemigo de la sociedad y desestabilizador del bien. Además, Martín (2002: 150-151) expone que el villano se

puede considerar como un monstruo antisocial que comete sus crímenes con el objetivo de conseguir cualquier tipo de poder que le permita la estabilización, es decir, va más allá de posicionarse sobre la víctima; el villano quiere elevarse sobre el sistema político-social dominante y, desde allí, cambiar las dinámicas imperantes en la sociedad. Curiosamente, la autora subraya que los villanos suelen ser extranjeros, sobre todo en la ficción producida desde los estudios de Hollywood, representando al “otro” como la amenaza del héroe (un hombre blanco americano con quien se identifica el público); este héroe será el salvador de la estabilidad del país y del mundo (Martín, 2002).

En suma, y acudiendo a Hernández-Santaolalla (2011), el villano en la ficción se representa como

un personaje con cierto status económico, que ocupa una posición privilegiada para cumplir su objetivo de obtención o, en su caso, mantenimiento de poder, y que va a estar representado frecuentemente por extranjeros, o al menos, por individuos que no gozan de las características básicas que comparten los hombres y mujeres del contexto en el que transcurre la acción. Asimismo, para que pueda ser considerado un verdadero villano deberá llevar a cabo actos fuera de la ley y la moral, aunque por lo general no ejecutará personalmente las acciones, y en definitiva, realizar abominables acciones para que sea visto, a los ojos del resto de personajes y de los receptores como auténticos demonios, herederos del Mal en la Tierra. (761)

3.1.4. El enfoque fenomenológico: completando el concepto.

Cuando se aborda el personaje desde la perspectiva fenomenológica aparece un consenso entre los teóricos (que estudian esta cuestión) en relación a los modelos de caracterización de los personajes; el esquema establecido gira alrededor de tres ejes fundamentales, ya empleados en la literatura y posteriormente llevados al terreno audiovisual: la descripción física, la descripción psicológica y la descripción social (Egri, 1946). Galán (2007) aclara que hay algunos autores que utilizan otras clasificaciones, pero que todos ellos coinciden en «la acción como exteriorización del carácter del personaje» (2). De este modo, la acción sería consecuencia de la psicología del personaje, y DiMaggio (1992) expone que, en este sentido, tendría transcendencia el pasado y el presente del personaje, así como «la búsqueda de la característica dominante: una fuerza que le defina y le motive» (como se cita en Galán, 2007: 2). Por otro lado, Florero (2002) opina que el concepto de personaje naturalista es muy

utilizado en los medios audiovisuales. Este tipo de personajes es definido desde una perspectiva sociológica, dotándole de una identidad psicológica y moral equiparable a la real de un ser humano (como se cita en Galán, 2007: 2), es decir, equivale al ya estudiado personaje como persona de Casetti y Di Chio (2003), observando al personaje de ficción como una construcción basada en variables humanas realistas.

Según Fernández Díez (1998), la manifestación del personaje, entendida como la representación del actor, transmite información y expresión mediante su *presencia*, *situación*, *acción* y *diálogo*. En primer lugar, la *presencia* está compuesta por los rasgos *indiciales* y los elementos *artifactuales*. Los rasgos indiciales responden a la imagen del personaje en la pantalla, a las diferentes particularidades anatómicas del individuo (la altura, el color de la piel, el corte de pelo, etc.). Por insignificante que parezca la imagen del actor, las características indiciales determinan la valoración del espectador acerca del personaje, de este modo, «le será agradable o desagradable, hará especulaciones sobre su clase social, su carácter, su capacidad física e intelectual, etc. Si se acierta con el tipo humano, es decir, si el actor caracterizado “da el papel”, implica que transmite lo que se espera del personaje» (31). En cambio, los elementos artificiales son los aspectos artificiales que complementan al personaje, los cuales son modificables, como por ejemplo la ropa o la manera de peinarse (32).

Más alejadas de la perspectiva fenomenológica se encuentran las demás manifestaciones del personaje. La *situación*, que comprende la ubicación del personaje en un escenario o ambiente concreto, el cual transmite también información al espectador; «el decorado y el ambiente añaden información sobre el personaje e incluso sus posturas y posiciones y su disposición en relación con otros personajes le identifican» (33). Respecto a la *acción* y al *diálogo*, permiten identificar, individualizar y personalizar al personaje (35).

Seeger (2000) recuerda que el contexto del personaje es importante, sobre todo si se atiende a un perfil psicológico, ya que el personaje se verá afectado tanto por el contexto histórico como social. Por lo tanto, el personaje como un ente aislado no se concibe, siempre estará supeditado a «unas influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un periodo histórico y con una profesión definida o, en caso contrario, carente de ella» (Galán, 2007: 3), dando como resultado final una conformación de la psicología del personaje. Asimismo, según Campbell (1949), uno de los elementos esenciales de la historia es la evolución que sufren los personajes debido a los conflictos a los que se enfrentan; correspondería a los

personajes dinámicos de Casetti y Di Chio (2003), aunque hay veces que los personajes no evolucionan psicológicamente y ello no significa que se traten de personajes simples, pueden ser complejos y al mismo tiempo estáticos (sin un proceso evolutivo evidente).

2.1.5. Delimitación del personaje.

Tal y como señala Pérez Rufi (2016), establecer una definición de personaje puede resultar una tarea sencilla, sin embargo, «la dificultad se introduce en el momento en que primamos unas características por encima de otras y dejamos en evidencia las carencias de nuestra definición» (537). En este punto se tratará brevemente de acotar al personaje teniendo en cuenta la perspectiva de estudio y metodología a utilizar en la presente tesis doctoral. Por ello, no es la intención proponer una definición de personaje completa y compleja, abarcando las múltiples perspectivas de estudio, sino focalizar la atención en la descripción y delimitación del personaje en base a la utilidad de la misma para la investigación que tiene lugar.

En cualquier caso, no hay que olvidar que el concepto de personaje es uno de los más arduos a los que se ha enfrentado la teoría literaria, base, como se ha expuesto, de los posteriores estudios del personaje en el ámbito de la narración audiovisual. De este modo, Bal (1987) explica los problemas que giran alrededor del concepto:

[L]os personajes se parecen a la gente. La literatura se escribe por, para y sobre la gente. Esto sigue siendo una perogrullada, tan banal que tendemos a olvidarlo de vez en cuando, y tan problemática que con la misma facilidad lo ocultamos. Por otro lado, la gente a la que concierne la literatura no son gente de verdad. Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas: gente de papel, sin carne ni hueso. El hecho de que nadie haya tenido éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este concepto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica. (88)

Desde este trabajo que realiza el doctorando, y siendo consciente de la dificultad histórica de encontrar una definición unívoca, ha primado el concepto de personaje que atiende fundamentalmente a su psicología, al personaje como simulacro de la persona real. Esta postura ha recibido algunas críticas, aunque también es defendida por algunos

autores literarios y teóricos del guion dramático. Por ejemplo, Chatman (1990) evidencia que, al otorgar todo el protagonismo a los personajes, «los sucesos en sí mismos no constituyen una fuente de interés» (121). Así, para evitar el desprecio a la acción o a los sucesos, aunque se atienda mayormente al personaje como unidad psicológica, también se puede, en menor medida, abarcar el personaje como unidad de acción; aunar los dos conceptos con diferentes porcentajes, es decir, el personaje podría ser tratado como un elemento de la acción bajo una construcción de entidad psicológica propia. Esta es una perspectiva que aparece en algunos manuales de guion y a su vez es abrazada por autores como Chatman (1990: 135), Pavis (1983: 360) o Ezquerro (1990: 14).

Como cierre y para finalizar este marco metodológico, relacionado con la narrativa audiovisual y con el personaje, a lo largo del presente capítulo (con sus respectivos apartados) se ha podido apreciar que, realmente, cuando se ha estudiado al personaje a través de las numerosas definiciones y explicaciones de los diferentes autores traídos al texto, no especifican que se trate de lenguaje cinematográfico ni se habla del personaje cinematográfico, ya que, como señalan Aumont y Marie (2002), los sistemas de narración han sido creados y elaborados fuera del cine, por ello no se pueden considerar como propios de lo cinematográfico, sino objetos de estudio de la narratología. Por tanto, será desde el siguiente capítulo de esta tesis doctoral (segunda parte: diseño metodológico) cuando se establezcan y se aclaren las diferentes cuestiones abordadas, que conformarán la metodología de análisis de la investigación y las cuales serán aplicadas específicamente a nuestro objeto de estudio: las series de ficción estadounidenses.

3.2. El análisis de contenido como método: teoría y práctica.

Una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación.

Berelson (1952: 18)

3.2.1. Introducción al análisis de contenido.

Actualmente, según Bardin (2002), el análisis de contenido es «un conjunto de instrumentos metodológicos, cada vez más perfectos y en constante mejora, aplicados a “discursos” (contenidos y continentes) extremadamente diversificados» (7). Asimismo, el autor determina que el factor común de todas las técnicas que lo engloban es la «hermenéutica controlada, basada en la deducción: la inferencia» (7), y continúa exponiendo que, desde la interpretación, el análisis de contenido se mueve entre dos polos: «el del rigor de la objetividad y el de la fecundidad de la subjetividad» (7). Es decir, el análisis de contenido sirve para diseccionar analíticamente los mensajes transmitidos (desde diversos medios y formatos), y este tiene que realizarse contextualizando el contenido y evaluándolo, porque, de esta forma, tal y como apunta Eguizábal (1990), el estudio del mensaje bajo esta metodología «nos puede reportar datos, no solo sobre su significación y objetivos, sino también sobre el emisor-creador de ese texto, sobre sus probables efectos en el público y sobre la cultura que origina tales mensajes» (56-57).

El análisis de contenido se ha considerado una técnica idónea y fundamental en la presente tesis doctoral, ya que permite la interpretación objetiva de los contenidos comunicativos; de este modo, por ejemplo, se podrá analizar y evaluar los estereotipos existentes en las series de ficción (un contenido que alberga en un continente). Así, el análisis de contenido «constituye una técnica centrada en el análisis de mensajes, por lo que puede considerarse el método por excelencia de la investigación en comunicación» (Igartua y Humanes, 2004: 75). Y Gaitán y Piñuel (1998) reflejan que «analizando “por dentro” ese “continente”, se desvela su contenido (su significado o su sentido), de forma que una nueva “interpretación” tomando en cuenta los datos del análisis, permitirá un diagnóstico, es decir, un nuevo conocimiento» (281). Además, Wimmer y Dominick

(1996) recogen cinco posibilidades básicas en las cuales el análisis de contenido puede ser efectivo, y una de ellas responde a la evaluación de la imagen de grupos sociales concretos.

Domínguez (1988: 36) recuerda que «los contenidos de los medios de comunicación constituyen normalmente el reflejo tanto de la organización social como del sistema de valores predominantes en esa sociedad» (como se cita en De Andrés, 2004: 23). Por lo tanto, se evidencia la importancia del análisis de contenido como metodología, una técnica altamente reconocida por numerosos investigadores.

Pero el análisis de contenido es más que eso, Bernete (2013) lo resume como una técnica que permite estudiar cualquier tipo de documento que presente algún relato (relativo a un objeto de referencia), ya sean documentos orales, escritos, iconográficos, etc., y al mismo tiempo estos pueden ser reales (como la prensa) o ficticios (como las películas). Lo define como un método que reúne los requerimientos de la investigación científica, al ser una metodología «sistémica y objetivada porque utiliza procedimientos, variables y categorías que responden a diseños de estudio y criterios de análisis, definidos y explícitos» (222).

3.2.2. Conceptualización del análisis de contenido.

En un sentido general, el análisis de contenido se trata de una técnica de interpretación de textos, aplicable a diferentes registros, ya sean escritos, sonoros, filmados, etc., los cuales albergan un contenido que puede ser estudiado a través de este procedimiento técnico y así llegar al conocimiento sobre determinados aspectos o fenómenos ocultos en el propio continente (los textos). Piñuel (2002) señala que el análisis de contenido responde al

conjunto de procedimientos interpretativos de *productos comunicativos* (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (...), a veces cualitativas (...) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior. (2)

Según Andréu (2002), el contenido de un texto se puede interpretar, por un lado, de una forma directa y manifiesta (lo que el autor dice), y, por otro lado, de una forma

soterrada de su sentido latente (lo que dice sin pretenderlo), dos perspectivas que cobran sentido dentro de un contexto, definido como «un marco de referencias que contiene toda aquella información que el lector puede conocer de antemano o inferir a partir del texto mismo para captar el contenido y el significado de todo lo que se dice en el texto» (Andréu, 2002: 2).

Para comenzar a profundizar en esta cuestión parece interesante investigar sobre algunas definiciones que han sido aportadas para describir el análisis de contenido. Berelson (1952), conocido por ser fiel defensor de dicha metodología, afirmaba que: «el análisis de contenido es una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistémica y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación» (18)⁴⁶. En esta definición prima la objetividad, en el sentido de que los procedimientos utilizados puedan ser también usados por otros investigadores y comprobar la veracidad de los datos aportados. Respecto a la sistematización, consiste en llevar un orden al realizar el análisis de contenido; y el aspecto cuantificable pretende asegurar que haya datos numéricos que sustenten la información. Por último, lo manifiesto, excluye a todo aquel contenido que se posicione como latente. Sin embargo, Krippendorff (1990) sostiene que el análisis de contenido es «una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto» (28). Así, la mayor diferencia entre estos autores es la importancia otorgada al método cuantitativo, imprescindible para Berelson y cuestionable para Krippendorff, quien plantea el análisis de contenido como un método de indagación del significado simbólico de los mensajes en función de su contexto.

Otros autores a destacar son Hostil y Stone (1969: 5), quienes seleccionan parte de la definición establecida por Berelson y añaden otros aspectos nuevos: «el análisis de contenido es una técnica de investigación para formular inferencias identificando de manera sistemática y objetiva ciertas características específicas dentro de un texto» (como se cita en Andréu, 2002: 3). De esta forma, desaparecen dos requisitos indispensables para Berelson, lo cuantitativo y lo manifiesto y, por ende, estos autores admiten la posibilidad de realizar un análisis de contenido cualitativo, atendiendo a lo latente de los textos. Asimismo, como señala Andréu (2002), añaden la inferencia como propósito del análisis de contenido: «[i]nferencias que se refieren fundamentalmente a

⁴⁶ Cita que da inicio a este apartado teórico y cuya definición será tomada, en un primer momento, a modo de premisa a la hora de plantear las decisiones del diseño y posterior aplicación al modelo de análisis escogido y elaborado en la presente tesis doctoral.

la comunicación simbólica o mensaje de los datos, que tratan en general, de fenómenos distintos de aquellos que son directamente observables» (Andréu, 2002: 3).

Acerca de estas aportaciones, Bernete (2013) expone que los mensajes no tienen un único sentido y que incluso un mismo mensaje puede transmitir múltiples contenidos a un mismo receptor. De este modo, «[p]roductores y usuarios de los textos pueden atribuir significados distintos a las expresiones en el lugar donde se encuentran. Por todo ello, difícilmente podremos defender que hemos descubierto “el contenido” de la comunicación» (233).

Como se observa, hay distintas perspectivas a la hora de ejecutar el análisis de contenido, algunos investigadores lo consideran como un método cuantitativo y otros como un método cualitativo (Díaz, 2018: 125); aunque generalmente se adscribe como una técnica metodológica cuantitativa, como manifiesta Pulido (2017: 105): «[l]a metodología cuantitativa supera con diferencia a la cualitativa en las investigación de comunicación, siendo el análisis de contenido la técnica más utilizada en las producciones científicas». Sin embargo, quizás, como indica De Andrés (2004:23): «el mero análisis cuantitativo de los contenidos de la comunicación no sirve de gran aportación, pues el análisis más rico se introduce precisamente con la interpretación subjetiva, eso sí, argumentada y basada en los datos cuantitativos». Por consiguiente, para la autora, lo más interesante es la aplicación del análisis de contenido «como técnica cuantitativa y método de investigación formal, intercalando interpretaciones subjetivas solo para ampliar y enriquecer el análisis con reflexiones, comentarios o acotaciones críticas» (24).

3.2.3. El análisis de contenido como metodología.

El análisis de contenido ha sido abordado desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, desde la perspectiva positivista ha permitido comprobar los postulados teóricos del análisis del cultivo (*cultivation analysis*) o del establecimiento de la agenda (*agenda setting*), aunque estos han sido completados, además, con encuestas; independientemente de esto último, tal y como señala Lozano (1994: 143), «los planteamientos conceptuales sugieren qué categorías e indicadores son los más pertinentes y enriquecen la interpretación de los resultados». En otro orden de ideas, desde la perspectiva crítica, el análisis de contenido ha sido capaz de «confrontar, complementar y apoyar los enfoques del imperialismo cultural, la economía política y el

newsmaking» (Lozano, 1994: 143), dando como resultado la demostración de las desigualdades (tanto cuantitativas como cualitativas) en el flujo de mensajes de países desarrollados y de los subdesarrollados. Por tanto, la importancia y eficacia del análisis de contenido está fuera de toda duda. Expuesto lo cual, Andréu (2002) evidencia que todo proyecto al que se le aplique dicha técnica sigue unas pautas en base a varios elementos: a) determinar el objeto o tema de análisis, b) determinar las reglas de codificación, c) determinar el sistema de categorías, d) comprobar la fiabilidad del sistema de codificación-categorización y e) inferencias.

3.2.3.1. Determinación del objeto del análisis.

En primer lugar, una vez sabido el objeto o meta del análisis, es decir, el problema a investigar, lo fundamental antes de realizar un análisis de contenido es definir cuál es la unidad de análisis, es decir, «el elemento específico del mensaje de cual se extraerá la información» (Lozano, 1994: 144). Berelson (1952) cita cinco unidades importantes: la palabra, el tema, el ítem, el personaje y las medidas de espacio-tiempo. Y, en este sentido, Krippendorff (1990) diferencia tres tipos de unidades de análisis: muestreo, registro y unidades. Andréu (2002) indica que las unidades de muestreo «son aquellas porciones del universo observado que serán analizadas» (13), mientras que la unidad de registro «puede considerarse como la parte de la unidad de muestreo que es posible analizar de forma aislada» (13), y la unidad de contexto se trata de «la porción de la unidad de muestreo que tiene que ser examinada para poder caracterizar una unidad de registro» (13).

3.2.3.2. Determinar el sistema de codificación.

El segundo paso consiste en codificar el material, realizar «una transformación mediante reglas precisas de los datos brutos del texto. Esta transformación o descomposición del texto permite su representación en índices numéricos o alfabéticos» (Andréu, 2002: 14). Otra posible definición, esta vez de Hostil (1969), sería «el proceso por el que los datos brutos se transforman sistemáticamente en unidades que permiten una descripción precisa de las características de su contenido» (como se cita en Andréu, 2002: 14).

Apoyándose en los postulados de Bardin (2002) aparecen siete sistemas de codificación: la presencia (relacionado con la aparición o ausencia de ciertos elementos en el texto), la frecuencia (la cantidad de veces que aparece un determinado elemento en el texto), la frecuencia ponderada (no todos los elementos gozan de la misma

importancia), la intensidad (el valor, la fuerza de aparición de los elementos), la dirección (referido a la positividad o negatividad), el orden (en función de su aparición en el texto, el lugar que ocupe) y la contingencia (la presencia simultánea en un preciso momento de varias unidades de registro que pertenecen a diferentes niveles o contextos).

3.2.3.3. Determinar el sistema de categorías.

Bardin (2002) expresa que la categorización a través de epígrafes de los mensajes analizados no constituye una etapa de obligado cumplimiento en todos los análisis de contenido, aunque sí es cierto que suele realizarse alrededor de un proceso de categorización en el cual se distribuyen los componentes de interés. Para el autor, la categorización es «una operación de clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por género (analogía), a partir de criterios previamente definidos» (90). En consecuencia, las categorías serán secciones o clases encargadas de reunir un grupo de elementos o unidades de registro (al tratarse de un análisis de contenido), las cuales se organizan bajo un título genérico representativo de dichas unidades de registro. Asimismo, el criterio de categorización puede ser diverso: semántico, sintáctico, léxico, expresivo, etc.

A la hora de realizar la categorización se debe establecer la clasificación de elementos o unidades en base a sus elementos comunes, ya que es lo que permitiría aunarlos en una categoría de análisis; aun así, Bardin (2002) señala que «es posible que otros criterios insistan en otros aspectos de analogía, modificando quizás considerablemente la distribución» (91) a través de los elementos en común. En cualquier caso, para solventar eficazmente este problema hay que saber que la categorización es un proceso de tipo estructuralista compuesto de dos etapas: el inventario (aislar los elementos) y la clasificación (distribuir los elementos).

3.2.3.4. Comprobar la fiabilidad del sistema de codificación-categorización.

Andréu (2002) escribe que la importancia de la fiabilidad «procede de la seguridad de ofrecer que los datos han sido obtenidos con independencia del suceso, instrumento o persona que los mide. Por definición, los datos fiables son aquellos que permanecen constante en todas las variaciones del proceso analítico» (18-19). Y el autor, siguiendo a Krippendorff (1990), comenta que los datos sobre fiabilidad exigen un mínimo de dos codificadores que «describan de forma independiente un conjunto posiblemente amplio

de unidades de registro en los términos de un lenguaje común, por ejemplo, un esquema de clasificación de códigos y categorías» (Andréu, 2002: 19). Por lo cual, la fiabilidad «se expresa como una función del acuerdo alcanzado entre los codificadores sobre la asignación de las unidades a las diversas categorías. Si dicho acuerdo es total para todas las unidades, está garantizada la fiabilidad, por el contrario, si no es mayor que el correspondiente al azar, la fiabilidad es nula» (19).

3.2.3.5. *Inferencias*

Por inferencia se entiende al proceso de explicación de un texto, es decir, deducir qué expresa el texto que es objeto de estudio. Lozano (1994) aclara que cualquier análisis de contenido termina «realizando inferencias desde los resultados de sus estudios, inferencias que siempre se basan en suposiciones que van más allá de lo que dicen los datos» (139), y Aigeneren (2009) opina que «la inferencia es la formulación de conclusiones acerca de cuestiones no relacionadas con el contenido de mensajes y comunicaciones, pero que se apoyan en los resultados del análisis de contenido que se ha efectuado» (42). Mientras tanto, para Pérez Serrano (1984), todo análisis de contenido implica la verificación de la hipótesis, y hacer inferencias sobre las características del texto, las causas o antecedentes del mensaje, así como de los efectos de la comunicación (como se cita en López Noguero, 2002: 173-174). Y Andréu (2002) concluye que «el analista de contenido busca algunas conclusiones o extrae inferencias-explicaciones- “contenidas” explícitas o implícitas en el propio texto» (19). El número de inferencias que un investigador puede extraer no está definido, depende del autor. Por ejemplo, Krippendorff (1990), desde su visión sociológica, expone que son innumerables.

3.2.4. El análisis de contenido cualitativo.

Tal y como sostiene López Noguero (2002: 169), algunas características generales de la investigación cualitativa, no ya solo del análisis de contenido, son las siguientes:

- La importancia del investigador como instrumento de medida según su propio criterio. Por tanto, evidentemente, en este paradigma los datos extraídos serán completamente subjetivos (aunque se intente adoptar una postura de “subjetividad disciplinada”).

- El investigador no suele aprobar o refutar hipótesis, sino que normalmente las genera.
- La investigación no está condicionada a reglas de procedimiento, es decir, el método de recogida de datos no se especifica previamente, lo que significa que se trata de un trabajo flexible que evoluciona bajo la intuición del investigador.
- Es una técnica holística, dando importancia al todo.
- El diseño de la investigación es emergente porque su elaboración es paralela al desarrollo de la misma investigación.
- Se utilizan categorías y no análisis estadísticos.
- Si por cualquier caso aparece un hallazgo imprevisto que pudiera alterar los objetivos de la investigación, se permite la incorporación y la modificación.

Asimismo, Lozano (2007) evidencia las numerosas críticas que suelen recibir las investigaciones cualitativas (por parte de los defensores de la metodología positivista): subjetiva, que no se puede replicar, falta de fiabilidad, poca validez externa, conclusiones no generalizables, falta de exactitud y precisión, y poco rigurosa y sistemática; en contraposición a las investigaciones cuantitativas. Sin embargo, hay muchos investigadores que se acogen a este paradigma, sobre todo a partir del siglo XXI, argumentando que los objetivos de sus investigaciones son diferentes a las cuantitativas, pero que si se desarrollan adecuadamente pueden tener el mismo valor. Aunque haya sido en los últimos años cuando más se han intensificado estas posiciones respecto al análisis de contenido, ya en 1969, Hostil indicaba el debate interno entre los positivistas sobre el posible uso cualitativo del análisis de contenido; incluyendo un gran número de investigadores en cada bando.

De esta manera, el análisis de contenido cualitativo se define como «un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos (...) [cuya idea es] preservar las ventajas del análisis de contenido cuantitativo desarrollando nuevos procedimientos de análisis interpretativo» (Andréu, 2002: 22), es decir, realizar una interpretación del contenido manifiesto y latente según el contexto social donde se desarrolle el mensaje del texto a estudiar. Otra definición más breve y concisa es la aportada por Krippendorff (1990: 103): «un nuevo marco de aproximación empírica, como un método de análisis controlado del proceso de comunicación entre el texto y el contexto, estableciendo un conjunto de reglas de análisis, paso a paso, que les separe de

ciertas precipitaciones cuantificadoras». Para finalizar, parece interesante plasmar los dos procedimientos de análisis de contenido cualitativo que expone Andréu (2002: 23): el inductivo (a través de constantes preguntas acerca de categorías se consigue llegar al conocimiento), y el deductivo (a partir de la teoría, construyendo códigos y categorías a aplicar en el texto se consigue el éxito metodológico).

SEGUNDA PARTE: DISEÑO METODOLÓGICO

3.3. Planificación de un diseño metodológico.

La presente tesis doctoral utiliza el análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo) como metodología preferente de investigación, ya que permite abordar ampliamente los objetivos planteados y, con ello, concluir satisfactoriamente el estudio que aquí se expone, respondiendo en última instancia a las preguntas de investigación que han sido formuladas como punto de partida. Por tanto, se realiza un análisis de contenido sobre el objeto de estudio, es decir, las series de ficción estadounidenses de los últimos años, cuya muestra seleccionada responde a una temporada completa de cada una de las cuatro series traídas a la investigación (*Homeland*, *The Loring Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*), alcanzando así un total de 48 episodios a examinar. De forma más directa e implicada con el análisis audiovisual, se recurre a los fundamentos metodológicos de la narrativa audiovisual para el análisis de las esferas de acción de los personajes, base a partir de la cual se ha desarrollado la plantilla/ficha de análisis n.º 1 (que con posterioridad se expondrá), sustentada principalmente en el modelo de rejilla analítico de Guarinos (2013: 223-224), que parte de las propuestas de Egri (1946) y Casetti y Di Chio (2003), autores que han sido estudiados en los fundamentos metodológicos de esta investigación (bloque III, primera parte); para el estudio de los estereotipos, ficha n.º 2 – primera parte (a), la cual se adaptará (añadiendo o excluyendo ítems) según las necesidades particulares de cada análisis. Se ha recurrido fundamentalmente a Galán (2006), y para la segunda parte (b) al estudio de Guarinos y Berciano-Garrido (pendiente de publicación)⁴⁷; por último, a la hora de abordar las cuestiones propagandísticas, ficha n.º 3, se atiende a Hernández-Santaolalla (2011) y a Morelli (2002).

De este modo, se ha realizado un recorrido teórico (bloque II: elaboración de un marco teórico) que ha permitido asentar las bases de la investigación, considerando diversas cuestiones como: los estudios culturales, el concepto de *orientalismo*, la teoría de la propaganda, los estereotipos y su transmisión a través de los *mass media*, la identificación de los estereotipos que han sido sistemáticamente asociados a los árabes y/o musulmanes, y el estudio del *estado de la cuestión* (en relación a las investigaciones académicas acerca de la representación de árabes y/o musulmanes); además de abordar los fundamentos teóricos analíticos audiovisuales: el análisis de contenido y el análisis

⁴⁷ En el momento de entrega de la presente tesis doctoral, debido a un retraso en la publicación de la revista seleccionada para el mismo, no ha sido posible realizar una referencia más específica o citar dicho artículo; en el cual se ha testado dicha plantilla de análisis.

de los personajes desde la narrativa audiovisual. En consecuencia, el siguiente análisis (bloque IV) es fruto de la atención al marco de estudio propuesto por los autores tratados a lo largo de la investigación y que el doctorando ha utilizado para desarrollar su propio modelo metodológico, adaptando los fundamentos aportados a las propias necesidades de la presente investigación.

Por consiguiente, para llevar a cabo el estudio planteado en la tesis doctoral se precisa necesario elaborar unas fichas de análisis que abarquen las diferentes perspectivas de la investigación, resumidas en: la construcción de los personajes desde la narrativa audiovisual, la representación de los personajes en base a estereotipos y temas asociados a los árabes y/o musulmanes desde Occidente, y la utilización de la propaganda como herramienta de configuración del enemigo.

3.4. Elaboración de un modelo de ficha de análisis.

1. Diseño de la ficha n.º 1. Análisis de los personajes.

Título de la serie:

Número de temporada y episodio:

Nombre del personaje:

Sexo:

Nacionalidad:

Personaje principal o secundario:

Carácter protagonista o antagonista:

a) El personaje como persona.

	Edad	Rasgos físicos	Apariencia	Transformación
Dimensión física				
	Personalidad/ temperamento	Comportamiento/ pensamientos	Objetivos/metás	Evolución
Dimensión psicológica				
	Posición social	Nivel cultural	Nivel económico	Ámbito familiar
Dimensión social				

b) El personaje como rol.

Activo	
Pasivo	
Influenciador	
Autónomo	
Modificador	
Conservador	

c) El personaje como actante.

Sujeto	
Objeto	
Destinador	
Destinatario	
Ayudante	
Oponente	

2. Diseño de la ficha n.º 2. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos.

Título de serie y episodio:

Datos del episodio:

Tema detallado de la escena (incluido contexto):

a) Estereotipos (verbales).

Quién habla	
Posición socioeconómica del emisor	
Sobre quién se está hablando	
Posición socioeconómica de quien se habla	
Quién es el receptor	
Posición socioeconómica de quien escucha	
Qué dicen y cuándo lo dicen	
Con qué actitud	
Por qué lo dice	
Dónde lo dice	
Cuánto tiempo	
Otros datos	
Descripción cualitativa del personaje	
Qué hace mientras habla	

b) Temas (representados).

<i>SOBRE LA SOCIEDAD ÁRABE/MUSULMANA</i>	
La cultura árabe como beligerante y violenta	
El mundo oriental como misterioso y exótico	
El islam ligado a la violencia	
Los musulmanes como personas muy religiosas	
La pobreza en el mundo árabe	
El atraso en la sociedad oriental	
El deseo oriental de aterrorizar a occidente	
El desierto o los camellos como símbolo	
Sociedad inferior y culturalmente atrasada	
El mundo árabe y su relación con el petróleo	
Los árabes como una civilización salvaje	
Prioridad del islam sobre las demás esferas	
Los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales	
El jeque como persona rica, caprichosa y despreciable	
La violencia en el territorio árabe	

<i>SOBRE LA MUJER ÁRABE/MUSULMANA</i>	
El pañuelo como obligación en el islam	
Violencia contra la mujer	
Victimización de la mujer	
Clitoridectomía	
Poliginia	
La mujer sin libertad	

Matrimonios pactados	
La mujer ignorante, sumisa y sensual	
Ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas	
Uso permanente del velo en todas las mujeres árabes	
La indumentaria en la mujer árabe	

<i>SOBRE EL HOMBRE ÁRABE/MUSULMÁN</i>	
Violento y terrorista	
Villano, bufones, déspotas...	
Patriarcales	
Hostiles, agresivos, incivilizados...	
Fanáticos religiosos	
Depravados / deseos por la mujer blanca occidental	
La indumentaria del hombre árabe	

3. *Diseño de la ficha n. °3. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.*

Título de serie y episodio:

Datos del episodio:

Tema detallado de la escena (incluido contexto):

a) Elementos para la configuración del enemigo.

Situación de conflicto e inseguridad nacional	
Identificación de dos bandos (nosotros y ellos)	
Presencia de un líder carismático y culpable de todo	

b) Elementos de la propaganda de guerra.

¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo!	
¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra!	
El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado	
Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares	
El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito (...)	
El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales	

3.5. Cómo ejecutar el análisis: explicación del proceso técnico.

El análisis de las series que conforman el objeto de estudio de la presente investigación se desarrolla a través de diferentes niveles. En primer lugar, se realiza un visionado múltiple de cada uno de los episodios a examinar, utilizando y completando las fichas de análisis elaboradas. Para llevar a cabo dicho trabajo de forma rigurosa se hace uso de bases de datos, específicamente el software de análisis de datos ATLAS.ti, el cual permite recopilar todas las categorías e ítems de las fichas elaboradas para la investigación. Después, en segundo lugar, la interpretación de los datos se verá plasmada en forma de resultados por serie y por categorías e ítems de manera transversal. Y para finalizar con el proceso técnico de análisis, se producen las inferencias en forma de conclusiones, de las cuales se derivarán las líneas futuras de investigación.

A lo largo del desarrollo de la tesis doctoral, tanto en la interpretación de datos como en la discusión de resultados, aparecen diferentes figuras: por un lado, tablas de análisis, basadas en los autores indicados en la metodología (Guarinos, 2013; Galán, 2006; Hernández-Santaolalla, 2011; y Morelli, 2002), y, por otro lado, gráficos de elaboración propia; además de imágenes de los personajes principales de las diferentes series de ficción, extraídas del propio metraje.

BLOQUE IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS DEL ESTUDIO

4.1. Análisis y resultados de *Homeland*.

La primera serie de ficción analizada es *Homeland* (Gordon, Johannessen, Gansa; 2011-2020), y específicamente, como se ha expuesto con anterioridad, el análisis se centra en los 12 episodios de la octava (y última) temporada. El porqué de escoger el estudio de dicha temporada responde a la necesidad de saber cómo finaliza la construcción y representación de los personajes árabes y musulmanes en la obra, los cuales han sido una constante a lo largo de los nueve años de temporalidad. También, en este caso concreto, como se ha comentado anteriormente (en la *propuesta y delimitación del corpus*), se ha desarrollado un artículo (Guarinos y Berciano-Garrido) que gira en torno a las siete primeras temporadas de *Homeland*. De esta forma, únicamente ha quedado por analizar la temporada que es objeto de estudio en esta investigación y que, a continuación, se procederá a su resolución.

4.1.1. Análisis de los personajes.

En la octava temporada de *Homeland* aparecen un total de 17 personajes árabes (13 masculinos y 4 femeninos), todos ellos musulmanes, y en relación a su importancia en la narración responden a personajes de carácter secundario; asimismo, se muestra frecuentemente un amplio grupo de personajes de apoyo o ambientación con un mínimo o nulo diálogo, razón por la que no han sido estudiados en profundidad. De este modo, los personajes que adquieren mayor relevancia son los siguientes (tabla n.º 1):

Sexo	Nombre	Nacionalidad	Función/Cometido
M	Abdul G'ulom	Afgano	Vicepresidente y (después) presidente de Afganistán
F	Tasneem Qureshi	Pakistaní	Agente del ISI. Servicio de inteligencia pakistaní
M	Haissam Haqqani	Pakistaní	Líder talibán
M	Jalal Haqqani	Pakistaní	Hijo de Haissam Haqqani y sucesor como líder talibán
M	Balach	Afgano	Miembro talibán. Colaborador de Haissam Haqqani
M	Arman	Afgano	Amigo de Carrie Mathison
M	Bunny Latif	Pakistaní	General retirado y padre de Tasneem Qureshi
F	Samira Noori	Afgana	Viuda de un hombre que murió en un coche-bomba
M	Agha Jan	Afgano	Jefe de la delegación talibán que viaja a EE. UU.
F	Haziq Qadir	Afgana	Jueza de Afganistán
M	Rashad	Pakistaní	Embajador pakistaní en EE. UU.
M	Daoud	Afgano	Presidente de Afganistán
M	Firooz	Afgano	Miembro talibán que ayuda a Haissam Haqqani
M	Barlas	Afgano	Miembro talibán que ayuda a Jalal Haqqani
M	Roshan	Afgano	Activo fallecido de Carrie
F	Paksima	Afgano	Viuda de Roshan
M	Zarawar	Afgano	Hijo de Roshan

Tabla n.º 1. Listado de personajes de *Homeland*.

Sin embargo, no todos tienen la misma importancia, ya sea por el número o el tiempo de sus apariciones, como por la influencia en la narración de *Homeland*. Además, hay otro hecho a destacar: no se trata de personajes principales o protagonistas; produciéndose así cierto desconocimiento en los personajes objeto de estudio. Existe una falta de representación unida a la poca profundidad que adquieren sus propias líneas narrativas. Realmente estos personajes son conocidos por el espectador mediante los diálogos de los personajes protagonistas (estadounidenses). Aun así, se ha realizado la ficha de análisis n.º 1 sobre los siguiente seis personajes (tablas n.º 2-7; imágenes n.º 1-6): Haissam Haqqani, Jalal Haqqani, Tasneem Qureshi, Abdul G'ulom, Balach y Arman.

1. Personaje: **Haissam Haqqani**⁴⁸.

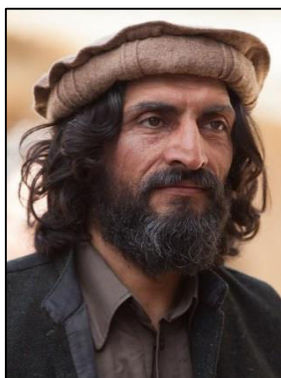


Imagen n.º 1. Haissam Haqqani.

Dimensión física
Hombre cercano a los 50 años de edad. De figura esbelta, tez muy morena y con abundante barba. Su pelo es largo y oscuro, acompañado en la mayoría de ocasiones por un turbante (<i>kafiyeh</i>). Viste con una túnica que le cubre todo el cuerpo (<i>thawb</i> o <i>suriyah</i>), sencilla, ligera, amplia y de color oscuro. Su apariencia es muy sobria; la indumentaria no destaca sobre el resto, todo lo contrario, viste semejante a sus compañeros/ayudantes. En ocasiones se aprecia una falta de higiene. No se observa transformación física alguna.
Dimensión psicológica
Su carácter es fuerte y combativo, así se muestra en su lucha: primero, durante su juventud, en la guerra afgano-soviética, después, organizando y ejecutando actos terroristas sobre población occidental y oriental. Su objetivo es restaurar el Emirato Islámico; finalmente evidencia la dificultad, e incluso la imposibilidad de dicha empresa, y evoluciona hasta querer conseguir un acuerdo de paz, ya que está cansado

⁴⁸ Al observar la ficha de análisis se aprecia la complejidad del personaje. Se debe recordar que Haissam Haqqani aparece en dos temporadas, la cuarta y la octava, conocimiento que ha sido utilizado para completar la dimensión psicológica y la dimensión social; pero hay que subrayar que el análisis responde a la octava temporada.

de batallar durante décadas. Por otro lado, siente una desconfianza especial por las personas occidentales, en especial, por los estadounidenses.

Dimensión social

Partiendo de la base de que es uno de los terroristas más buscados, tanto por el gobierno de Estados Unidos como por el gobierno de Afganistán, pero que a su vez es líder absoluto de miles de personas (talibanes), se podría afirmar que su posición social está polarizada. Tiene un buen nivel cultural, al igual que un buen nivel económico, pero sus actividades no le permiten disfrutarlo: de forma habitual vive escondido en las montañas, aunque casi toda su familia disfruta de comodidades.

El personaje como rol

Personaje con un rol antagonista, fuente directa de la acción, con una enorme influencia sobre los demás, pero también con decisión para actuar por sí mismo con la intención de cambiar situaciones. Por tanto, se trata de un personaje activo, influenciador, autónomo y modificador.

El personaje como actante

En un primer momento es considerado oponente (de Carrie Mathison y de Saul Berenson, personajes principales y protagonistas) y actúa como tal; después, mínimamente, se desarrolla como ayudante (de Saul). De forma global se podría decir que la mayor parte del tiempo es oponente, ya que, a pesar de la existencia de varios esquemas actanciales, dicha actuación es casi invariable.

Tabla n.º 2. Ficha de análisis de Haissam Haqqani.

2. Personaje: **Jalal Haqqani.**



Imagen n.º 2. Jalal Haqqani.

Dimensión física

Hombre cercano a los 30 años de edad. De estatura y complexión media, con una tez no excesivamente morena (la cual contrasta con la de su padre y el resto de talibanes), barba poblada y desaliñada, y con pelo largo que es acompañado por un turbante. Su indumentaria es una túnica oscura, a veces de color blanco, que le cubre todo el cuerpo, con unos atributos similares a la de su padre y el resto de talibanes: sencilla, ligera y sin ceñirse al cuerpo. No se observa transformación física alguna.

Dimensión psicológica

Su objetivo final es el objetivo original de su padre, restaurar el Emirato Islámico luchando contra los “infiel”. Inicialmente su personalidad es débil: un personaje

cobarde e indeciso, que evoluciona cuando muere su padre y él obtiene el poder. En ese momento adquiere un fuerte temperamento plagado de peligro y odio hacia Occidente.

Dimensión social

A pesar de ser el hijo de Haissam Haqqani y de obtener el liderazgo de los talibanes a la muerte de su progenitor, su posición social, nivel cultural y nivel económico, destaca sobre el resto de talibanes, pero no es excelente; realmente ha adquirido su propia autonomía de forma reciente, su ascenso y cambio cualitativo en su vida aún no se ha producido. El ámbito familiar ocupa un segundo plano para este, lo importante para él es la lucha armada. Se desconoce si tiene alguna relación sentimental, más allá de su devoción por Alá.

El personaje como rol

Adquiere importancia paulatinamente hasta convertirse en un personaje con un rol antagonista. De ser pasivo (objeto de la iniciativa de otros) a convertirse en activo (fuente directa de la acción), influenciador (influye en los demás personajes), autónomo (actúa por sí mismo) y degradador (trabaja para cambiar situaciones, en este caso, de forma negativa).

El personaje como actante

Se considera oponente, sobre todo cuando su padre, Haissam Haqqani, es fusilado, debido a que consigue y configura en su persona el poder talibán. A continuación, se atribuye la muerte del presidente de Estados Unidos y del presidente de Afganistán, ejecuta a un rehén estadounidense y planifica actos de terrorismo. En este momento comienza a ser la persona más buscada por Estados Unidos y Afganistán.

Tabla n.º 3. Ficha de análisis de Jalal Haqqani.

3. Personaje: **Tasneem Qureshi.**



Imagen n.º 3. Tasneem Qureshi.

Dimensión física

Mujer que ronda los 40 años de edad. De estatura media y delgada. Muy morena. Su pelo es largo, aunque en la mayoría de ocasiones está recogido. Viste de dos formas (según el país en el que se encuentre y con quien se reúna): por un lado, “occidentalizada”, vaqueros, camisa y chaqueta; por otro lado, indumentaria oriental, haciendo uso del *hiyad* y *shayla*, y no utilizando el *burka*, el *chador* o el *niqab*.

Dimensión psicológica
Posee un carácter extremadamente fuerte e intenso, utilizándolo de manera frecuente para “marcar” o “señalar” su posición de poder. A pesar de ser del ISI se relaciona con los talibanes, especialmente con Haissam Haqqani y Jalal Haqqani. De hecho, en ocasiones les brinda ayuda porque tienen un punto en común: el odio hacia los estadounidenses y el rechazo de su presencia en territorio árabe. Su objetivo no está definido: quiere la retirada de las tropas americanas y adquirir poder (estratégico) sobre Afganistán. Aunque en última instancia evoluciona a favor de conseguir un acuerdo de paz entre Pakistán, Afganistán y Estados Unidos (el propuesto por Saul) porque pierde el control sobre los talibanes, y en dicho momento es consciente del peligro y la situación de riesgo que se plantea.
Dimensión social
Su posición social, cultural y económica es elevada. Vive cómodamente, incluso con lujos. Tiene el trabajo que le gusta. Respecto al ámbito familiar, se desconoce si tiene familia más allá de su padre, el general retirado Bunny Latif, con quien tiene una excelente relación: juntos estudian las estrategias a seguir, tanto para controlar a los talibanes como para sabotear los planes y acciones de los estadounidenses.
El personaje como rol
Es un personaje con carácter antagonista, ya que la mayoría de sus acciones van en contra de los intereses de los protagonistas. También se trata de un personaje activo, influenciador, autónomo y degradador.
El personaje como actante
En el modelo actancial de los protagonistas de la historia (sujetos), este personaje se desarrolla como oponente, debido a que se dedica a impedir el éxito de los sujetos (Carrie y Saul), aunque, como se ha expuesto, finalmente se genera una evolución en el personaje y se transforma en ayudante (de Saul).

Tabla n.º 4. Ficha de análisis de Tasneem Qureshi.

4. Personaje: **Abdul G’ulom.**



Imagen n.º 4. Abdul G’ulom.

Dimensión física
Hombre que supera los 60 años de edad. Moreno. De estatura alta y complexión fuerte. Con el pelo corto y sin barba. Su indumentaria es una <i>chilaba</i> de color oscuro. Viste sobrio, elegante, nada ostentoso. No se aprecia ningún signo de transformación relevante.

Dimensión psicológica
De carácter desafiante, fuerte y decidido; seguro de sí mismo. Tiene un comportamiento poco ético: ha robado más de 100 millones de dólares americanos (conversión desde el afgani afgano) a su propio gobierno y se ha beneficiado de las ayudas externas por la paz. Aunque es el vicepresidente, realmente tiene más poder que el presidente. De pensamiento fijos, su objetivo es acabar con los talibanes. Su relación con Estados Unidos no es excesivamente fluida, tal es así que llega a amenazarlos por engaño: EE. UU. expuso en un comunicado que Abdul G'ulom liberaría a más de 1.000 prisioneros de guerra con el objetivo de facilitar la paz, circunstancia que era totalmente falsa. Por otro lado, cuando es proclamado presidente (tras la muerte de Daoud) ejecuta a Haissam Haqqani. Se trata de un personaje que no evoluciona; sus pensamientos, objetivos y metas son inamovibles.
Dimensión social
Su posición social es, sin lugar a dudas, una de las más elevadas, la cual está en sintonía con su nivel cultural y económico. No se conocen relaciones sentimentales o familiares de este personaje.
El personaje como rol
Su perfil es antagonista, se opone a los deseos y estrategias de Saul y Carrie. En un momento llega a ser amenazado por Carrie, quien sabe del robo de 100 millones y lo utiliza a su favor para conseguir sus objetivos, pero G'ulom, sin miedo, se niega. Además, ordena fusilar a Haqqani, desobedeciendo las órdenes e intereses de Saul. Sin duda, es un personaje activo, autónomo y modificador.
El personaje como actante
Desde la perspectiva de actante responde a un claro personaje-oponente. Siempre se opone a Estados Unidos, a Carrie y especialmente a Saul. Asimismo, consigue manipular al joven presidente estadounidense Ben Hayes (que ocupa el cargo cuando muere Ralph Warner), alejando aún más los objetivos de Saul (la paz).

Tabla n.º 5. Ficha de análisis de Abdul G'ulom.

5. Personaje: **Balach.**



Imagen n.º 5. Balach

Dimensión física
Hombre que sobrepasa los 40 años de edad. De estatura y complexión media. De piel morena. Con barba poblada y desaliñada. Su pelo suele estar recogido por un

turbante. Viste con túnica ancha que le cubre todo el cuerpo: sencilla, ligera y cómoda. No se observa ninguna transformación.

Dimensión psicológica

De carácter suave y tranquilo. La fidelidad es una de sus características, en este caso, hacia Haissam Haqqani, a quien apoya cuando este decide “la guerra” y cuando decide “la paz”; su principal objetivo es servir a Haqqani. Así, cuando muere, intenta cumplir su deseo: que los talibanes dejen la lucha armada. Pero Jalal Haqqani se lo impide al tomar este último el liderazgo que dejó su padre. En este momento aparece un nuevo objetivo, salvar la vida de su familia, ya que es amenazada por desobedecer e, incluso, cuestionar sus órdenes. Acaba cometiendo un acto terrorista para salvar la vida de su mujer e hijos. Su última evolución está condicionada a dicha circunstancia: estrellar un coche-bomba contra el autobús donde viajaban una decena de soldados estadounidenses que acababan de ser liberados después de una misión fallida.

Dimensión social

Ocupa una posición social discreta, sin grandes lujos ni comodidades. Se desconoce su nivel cultural y, respecto al nivel económico, se intuye que no es elevado. Tiene mujer y dos hijos pequeños (de entre 4 y 6 años), y deja claro que son lo más importante para él; desprende un enorme cariño, ternura y respeto por ellos.

El personaje como rol

De forma general se trata de un personaje pasivo (objeto de la iniciativa de otros), y no se puede considerar ni influenciador, ni autónomo, ni modificador de situaciones, sino todo lo contrario.

El personaje como actante

Desde un esquema actancial donde el sujeto sería Haissam Haqqani, aparecería este personaje, Balach, como ayudante. Sus acciones no tienen una repercusión notable, a excepción del atentado que comete y que acaba con su vida y con la de una decena de militares estadounidenses; pero incluso este hecho no interfiere en los modelos actanciales de los dos claros protagonistas (Carrie y Saul).

Tabla n.º 6. Ficha de análisis de Balach.

6. Personaje: **Arman.**



Imagen n.º 6. Arman.

Dimensión física

Hombre cercano a los 40 años de edad. Estatura y complexión media. Moreno. Con barba corta (de 3 o 4 días). Su pelo también es corto y utiliza una especie de gorro (no

un turbante). Viste de forma occidentalizada: pantalones, camiseta, chaqueta sintética y un pañuelo en su cuello. No muestra transformación alguna.
Dimensión psicológica
Parece una persona amable y tranquila. Fue <i>activo</i> de Carrie en el pasado. Ahora su objetivo es vivir sin tener ningún tipo de problema, sin embargo, continúa ayudando a Carrie cuando esta se lo solicita, poniendo en peligro su seguridad por ayudarla a cruzar la frontera o a moverse por la ciudad sin ser vista. No se aprecia evolución en el personaje.
Dimensión social
Se trata de una persona humilde, con un nivel cultural bajo y con una economía que, poco a poco, asciende debido a su negocio: transporte y venta de combustible en su camión. Su ámbito familiar es desconocido.
El personaje como rol
Personaje pasivo (objeto de la iniciativa de otros).
El personaje como actante
Dentro del modelo actancial donde Carrie aparece como sujeto, Arman ocupa el puesto de ayudante.

Tabla n.º 7. Ficha de análisis de Arman.

Los personajes restantes (un total de 11⁴⁹) no se han podido estudiar con la profundidad deseada debido a la poca representación y peso narrativo que adquieren en la obra, como se ha expuesto anteriormente. Los personajes principales, con carácter protagonista, son estadounidenses, y estos ocupan el tiempo y el espacio de la representación. De este modo, la representación de los personajes árabes y musulmanes, sobre todo de estos últimos citados, es mínima. Tal es así que es prácticamente imposible conocer su dimensión psicológica y su dimensión social, al igual que abarcarlos como actantes u otorgarles un rol bien definido. Como excepción (lógica) se encuentra la dimensión física, único aspecto que ha podido analizarse con garantías, con los siguientes resultados (tabla n.º 8):

	Dimensión física
Bunny Latif	Hombre alrededor de 70 años de edad. Moreno. Alto y delgado. Con el pelo muy corto y sin barba. Viste con ropa occidental. No se aprecia transformación alguna.
Samira Noori	Mujer alrededor de 40 años de edad. Morena. De estatura media y delgada. Pelo largo, a veces recogido con un pañuelo. No viste con atuendo oriental (burka, chador o niqab). No hay transformación en ella.
Agha Jan	Hombre que ronda los 50 años de edad. De tez muy morena. De estatura baja y algo de sobrepeso. Con barba. El pelo escondido

⁴⁹ Bunny Latif; Samira Noori; Agha Jan; Haziq Qadir; Rashad; Daoud; Firooz; Barlas; Roshan; Paksima; Zarawar.

	debajo de un turbante. Viste con thawb o suriyah, “propio” de la cultura oriental. No existe transformación en el personaje.
Haziq Qadir	Mujer de unos 50 años de edad. De piel morena. Alta y delgada. Su indumentaria es el hiyab o shayla. Sin transformación.
Rashad	Hombre de unos 40 años de edad. De estatura baja y complexión ancha. Muy moreno. Con el pelo corto y peinado. Sin barba. Con gafas. Viste de forma occidentalizada: traje, camisa y corbata.
Daoud	Hombre alrededor de 60 años de edad. De tez morena. Con el pelo corto y la barba arreglada. De figura esbelta. No se puede considerar que vista con ropa de Oriente. No se muestra transformación.
Firooz	Hombre que se acerca a los 40 años de edad. De piel muy morena. De estatura y complexión media. Con abundante barba, pero arreglada. Su pelo es tapado por un turbante. Como indumentaria utiliza una túnica ancha y oscura, acompañada de un pañuelo. Sin transformación.
Barlas	Hombre de unos 40 años de edad. De tez morena. De estatura y complexión media. Tiene barba y el pelo corto, acompañado de un gorro de estilo musulmán. Viste con trapos y telas que cubren una túnica ancha, ligera y cómoda. No se aprecia ninguna transformación.
Roshan	Este personaje aparece únicamente en una fotografía, en la que se observa que es un hombre que ronda los 40 años de edad. Moreno. Con pelo corto y sin apenas barba. No se logra identificar su vestimenta.
Paksima	Mujer alrededor de 40 años de edad. De estatura media y delgada. Morena. Parece que viste con un vestido de oración musulmán y tapa su rostro con el hiyab. No hay transformación en el personaje.
Zarawar	Niño de unos 6 años de edad. Moreno. Viste de forma occidentalizada. Ninguna transformación.

Tabla n.º 8. Ficha de análisis del resto de personajes de *Homeland*.

En consecuencia, atendiendo a los 17 personajes árabes y musulmanes que han sido identificados (y seleccionados) se extraen estos resultados:

Se observa que la mayoría de hombres son adultos de más de 40 años (84,6 %), a excepción de Jalal Haqqani (30 años) y Zarawar (6 años). Asimismo, son muy morenos y la barba, abundante y descuidada, suele ser un atributo habitual (58,3 %); curiosamente, se aprecia la ausencia de esta en los personajes mayores de 60 años. Respecto a la indumentaria, el 66,6 % de los personajes visten ropa oriental. Por otro lado, destacan sus ocupaciones, relacionadas con el poder: políticos, diplomáticos o líderes de organizaciones terroristas, lo que hace que su posición social y situación económica sea más elevada que la del resto de sus compatriotas. De forma generalizada se aprecia un rechazo, e incluso odio, a todo aquello relacionado con Occidente, especialmente a los norteamericanos y sus acciones, produciéndose una desconfianza

que les aleja de cualquier entendimiento. Por consiguiente, estos personajes se muestran herméticos socialmente, sectarios, además de inmensamente religiosos y violentos; una violencia selectiva y estratégica, esperando el momento idóneo para actuar y haciendo uso de esta cuando la situación lo requiere. Así, en relación al rol o línea actancial que ocupan, sobresale la posición de personaje antagonista y oponente, respectivamente; aunque también actúan en algunos momentos (excepcionalmente) desde la posición de ayudante.

En cuanto a los personajes femeninos, muy escasos, se aprecia cierta heterogeneidad, impidiendo su estudio de manera conjunta. En cualquier caso, su protagonismo frente a los masculinos es mínimo, impidiendo aún más su estudio. El personaje más relevante es Tasneem, agente del ISI, que muestra un claro rechazo hacia la CIA, el FBI y la nación estadounidense. Menos importancia tienen Haziq Qadir y Samira Noori, pero sí llama la atención lo cualificadas que están en comparación con muchos personajes masculinos, los cuales no tienen ningún tipo de estudios. La primera ocupa un cargo de jueza y la segunda de administrativa. Además, sienten cierta empatía con los estadounidenses, motivo por el que acceden a ayudarles en situaciones concretas. Por último, aparece Paksima, una ama de casa a quien asesinaron a su marido por ser un *activo* de la CIA, motivo por el cual siente un rechazo hacia los estadounidenses.

En otro orden de ideas, los personajes de apoyo y ambientación, siendo un 99 % de estos hombres sin diálogos, cuya función narrativa es conformar parte del decorado cuando la acción de los protagonistas se produce en territorios árabes (Afganistán y Pakistán), poseen perfiles de policías, militares y talibanes. Atendiendo a su iconografía, los policías y militares son de complexión fuerte, sin barba y con indumentaria occidental o uniforme paramilitar, en cambio, los talibanes y guerrilleros se presentan con una tez muy oscura, una barba abundante y salvaje, fornidos, con un aspecto dudoso de higiene, vistiendo ropa propia de Oriente y siendo extremadamente violentos.

4.1.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios.

Continuando con el estudio de los personajes secundarios y a su vez profundizando en el análisis narrativo, el cual sostendrá el desarrollo de la ficha de análisis n.º 2 en el siguiente apartado, se ha creído conveniente destacar ciertos hechos y datos que involucran inequívocamente a los 17 personajes que están siendo tratados, los cuales se

encuentran íntimamente relacionados con las acciones y los espacios y, en última instancia, con la religión.

El conflicto afgano-talibán-estadounidense ocupa un lugar privilegiado en la narración. Mientras Saul Berenson (consejero de seguridad nacional del presidente de los Estados Unidos) intenta conseguir un acuerdo de paz mediante una negociación en territorio americano con Agha Jan (jefe de la delegación talibán), quien le solicita la liberación de más de 1.000 prisioneros de guerra, en Afganistán, el vicepresidente Abdul G'ulom amenaza a Estados Unidos por engaño en las negociaciones a través de un discurso público emitido en la televisión CNB, porque ellos nunca van a liberar a los prisioneros de guerra, exponiendo que: “12 de ellos responsables de la bomba escondida en una ambulancia y que mató a prácticamente 100 ciudadanos el mes pasado en Kabul” (E1, 11:16-11:33). En otra conversación mantenida entre el mismo G'ulom y Carrie Mathison (agente CIA), reitera que no va a liberar a los prisioneros porque son terroristas. Como contestación, Carrie dice que la paz está cuajando, pero que es necesario liberarlos ya, y que cuando acabe la guerra de todos modos tendría que liberarlos. Abdul G'ulom, con mirada desafiante, expone que la guerra está lejos de terminar y, por tanto, la paz también. Después de esta tensa conversación, Carrie conoce a Samira Noori, una mujer que odia a G'ulom y que busca justicia por el asesinato de su marido. Esta le entrega unos documentos en donde se señala que todo el dinero que recibe Afganistán por parte de Estados Unidos y otras naciones que buscan la paz es controlado y disfrutado por G'ulom, en lugar de crear batallones de paz: aparecen soldados y cuarteles en nóminas que no existen. Ha robado más de 100 millones de dólares americanos a su propio gobierno y engañado a las naciones que extienden ayudas externas por la paz. Finalmente, cuando G'ulom es presidente del gobierno de Afganistán, después del “asesinato”⁵⁰ del presidente Daoud por parte de los talibanes, al destrozarse el helicóptero en el que viaja junto con el presidente de EE. UU., consigue hacerse con Haissam Haqqani y lo lleva a un juicio “falso” en el que lo sentencian a muerte, siendo ejecutado con ocho disparos en el pecho por los militares afganos y bajo la atenta e incisiva mirada de G'ulom.

De esta forma, Abdul G'ulom se presenta como una persona que desconfía de los estadounidenses, y en general de todo lo occidental, rechazando la intromisión de Estados Unidos para resolver los conflictos de Oriente. Sin embargo, sí acepta las

⁵⁰ Entonces creído asesinato, ya que en el último episodio de la temporada se demuestra que fue un accidente debido a un fallo mecánico.

ayudas económicas que proceden de Occidente en forma de ayudas por la paz y hace un uso fraudulento de estas. Así, se puede afirmar que en lo político/militar anteponen el beneficio propio por encima de cualquier otro objetivo que políticamente signifique una mejora sustancial para la población árabe. Este hecho desprende otros datos ocultos: es imposible que G'ulom actúe solo; aparece de este modo una trama de corrupción política e incluso de sobornos al más alto nivel, cuyo último fin es la continuación de los conflictos armados en Oriente porque ello se traduce en un mayor beneficio económico. Es decir, ese rechazo taxativo a las negociaciones con terroristas no se debe a un pensamiento ético, al igual que la ruptura de diálogos con Estados Unidos, sino que la guerra reporta unos beneficios políticos y económicos a un grupo muy reducido de personas, encabezando la lista por G'ulom. Desde otra perspectiva, los engaños y la violencia desmedida se visibilizan notablemente cuando se pacta el juicio justo de Haissam Haqqani con los estadounidenses, cuya resolución ya ha sido pactada anteriormente con los jueces afganos (de hecho, sacan del tribunal a la jueza Haziq Qadir para que no discrepe en la decisión final). La violenta muerte de Haqqani por parte del gobierno afgano, aun habiendo indicios de su inocencia y sobre todo de su buena voluntad al entregarse sin oposición para buscar el fin de la guerra, es un reflejo de la cultura y sociedad árabe, en el que la violencia se representa como algo intrínseco.

Otros ejemplos de representaciones de una violencia sin límites en Oriente se producen cuando Saul le recuerda y recrimina a Taneem Qureshi la muerte de 36 soldados americanos en Islamabad por ataques talibanes, donde ella, como agente del ISI, no quiso aprobar la intervención del ejército pakistaní por su odio y diferencias con la política de Estados Unidos. O cuando Carrie conoce el trágico final de su antiguo activo, Roshan. Su viuda, Paksima, le dice que lo mataron los talibanes por culpa de la CIA, por su “condición” de traidor: “Lo sacaron de la casa atado de pies y manos, lo ataron a un camión y lo arrastraron por las calles” (E1, 40:08-40:16).

Las acciones con violencia no cesan en Afganistán. Mientras Arman está ayudando a Carrie (transportándola en la noche sin ser vista) se oyen explosiones y tiroteos, y este le dice sobre el gobierno de Kabul: “No ha cambiado nada, sobornos, extorsiones, asesinatos... este gobierno es una empresa criminal” (E1, 35:03-35:10). Las acciones violentas, terroristas y beligerantes son constantes desde la posición talibán. Estos se encuentran escondidos en las montañas y cuando tienen la oportunidad de atacar desde una posición de dominación lo hacen. Así ocurre cuando un comando estadounidense regresa a su campamento después de instalar un satélite con escucha y son atacados por

varios talibanes que disparan indiscriminadamente al verlos. No obstante, gracias al sistema de escucha instalado por los estadounidenses, descubren que el líder talibán, Haissam Haqqani, está cansado de luchar, circunstancia que aprovecha Saul para intentar reunirse con Haqqani y buscar una negociación sin intermediarios. Sin embargo, cuando se va a producir dicha reunión, el convoy de los talibanes es atacado por los paquistaníes bajo las órdenes de Tasneem Qureshi y Bunny Latif, haciendo creer que se trata de un ataque estadounidense. En consecuencia, Saul acaba secuestrado y siendo prisionero de Haqqani hasta que se descubre que Jalal Haqqani, su hijo, fue quien informó al ISI de dónde se produciría la reunión. Haissam Haqqani quiere matar a su hijo por la traición, y llega a colocarle una soga al cuello. Saul proclama que haga una excepción, que no haya más muertes, que continúe con su liderazgo buscando la paz y el “alto al fuego”. Tras escuchar a Saul, perdona la vida de su hijo y lo expulsa de su territorio. Por otro lado, después de lograr firmar el acuerdo de paz, los soldados estadounidenses comienzan a retirarse. En ese momento, el helicóptero en el que viajan el presidente de Estados Unidos y el de Afganistán cae en mitad del bosque, y el helicóptero escolta es derribado por los talibanes. Al poco tiempo acude una unidad de rescate a la zona donde cayeron los helicópteros y se produce una emboscada: de pronto aparecen más de 30 talibanes con armas semiautomáticas y matan prácticamente a todos los soldados estadounidenses. A continuación, de forma paralela a la ejecución de Haissam Haqqani, Jalal Haqqani mata a Max (rehén estadounidense) como represalia del asesinato de su padre.

Se establece de esta manera una representación de los personajes talibanes sustentada en la cultura de la violencia, pero también de los personajes pakistaníes que trabajan en el propio gobierno, que prefieren que continúe la guerra a la paz. El odio hacia los estadounidenses es evidente. Se desprende de esas acciones que únicamente los estadounidenses son civilizados, en comparación con los árabes, que son violentos, crueles, secuestradores, manipuladores y oportunistas. En definitiva, se muestran dos posiciones bien polarizadas: los buenos (estadounidenses) y los malos (árabes); sobre todo cuando aparecen imágenes de adiestramiento de niños menores de edad, búsquedas de nuevos objetivos para atentado, fabricación de explosivos y, por último, la inmolación mediante un coche-bomba. Acciones que ocurren cuando Jalal Haqqani consigue el liderazgo talibán y ordena a Balach, quien le está haciendo oposición y cuestionando sus decisiones por ser contrarias a los últimos deseos de su padre, que se despida de su mujer e hijos porque él va a ser el conductor del coche-bomba, con la excusa de que así

lo quiere Alá y los estamentos islámicos. Finalmente, el coche es estrellado en la frontera afgano-pakistaní cuando se está produciendo el regreso de un equipo estadounidense de fuerzas especiales, dando como resultado muertes estadounidenses, pakistaníes y afganas. Pero las amenazas a los estadounidenses no solo proceden de los talibanes, también llegan desde el gobierno pakistaní, el cual advierte a Estados Unidos que, si invaden su territorio para buscar al terrorista Jalal Haqqani, a quien se atribuyó la muerte del presidente de Estados Unidos y el atentado con el coche-bomba, no dudarán en defenderse mediante el uso de armas nucleares. En palabras de Rashad, embajador de Pakistán en EE. UU.: “Señor presidente, si sus tropas cruzan nuestra frontera, nosotros nos defenderemos con lo que tenemos en nuestro arsenal” (E10, 06:39-06:50).

Como se observa, las acciones llevadas a cabo por los árabes y musulmanes, afganos y pakistaníes, son activas y violentas: desde atentados y asesinatos hasta secuestros, chantajes o prevaricación. Todo lo contrario que ocurre con la mayoría de las acciones de los estadounidenses, que además de estar justificadas, buscan la concordia, la convivencia y la paz entre Occidente y Oriente. Se posicionan como salvadores del mundo al buscar la paz mundial y el fin del terrorismo engendrado en Oriente. Se visibiliza así la ideología norteamericana, mientras que los personajes árabes y musulmanes parecen no tener ideología fuera de las creencias religiosas. En este aspecto, otro dato a destacar es la equiparación del ser árabe con el ser musulmán; parece que todos los árabes son musulmanes y que todos los musulmanes son árabes. No hay una representación diversa y realista. En este sentido, se está ocultando una realidad mediante representaciones sesgadas.

Desde otro ángulo, atendiendo a los espacios, la acción narrativa de la octava temporada se desarrolla fundamentalmente en tres países: Estados Unidos, Afganistán y Pakistán, principalmente en los dos últimos territorios, que parecen un mismo lugar por la similitud de las imágenes mostradas. Se representan como lugares empobrecidos, destruidos, ruinosos, mugrientos y con un ambiente turbio y decadente; las calles abarrotadas de gente y polvo en suspensión, sin carreteras, únicamente caminos de tierra que conducen a desiertos sin apenas vegetación y con una aparente temperatura elevada. Otra característica de estos espacios es la ausencia de tecnologías, apenas hay teléfonos o cámaras de vídeo, mucho menos ordenadores; y los que aparecen en imagen son propios del siglo pasado, bastante anticuados. En este mismo sentido, también se aprecia un desconocimiento absoluto de la tecnología, incluso no siendo identificados ciertos aparatos, como por ejemplo la caja negra de un avión. Este tipo de construcción

y representación contrasta enormemente con algunos lugares del mismo territorio árabe; casos aislados, como la casa del general retirado Bunny Latif en Pakistán, o el despacho de Abdul G'ulom en Afganistán.

4.1.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos.

El presente apartado centra su estudio en los estereotipos occidentales sobre árabes y musulmanes, ocupándose tanto de los estereotipos verbales, aquellos que aparecen a través de los diálogos de los personajes, como de los representados visualmente. Ambos tipos de fenómenos estereotipadores se muestran en *Homeland*; aunque, en una medida mucho menor, los verbales. Consecuentemente, en primer lugar, se abarca el fenómeno minoritario (estereotipos verbales) exponiendo algunos ejemplos representativos, para finalizar con los resultados globales (temas generadores de estereotipos).

4.1.3.1. Estudio de los estereotipos verbales.

a) La violencia en el territorio árabe.

El diálogo de la escena a analizar ocurre en el episodio primero (8x01). Sus protagonistas son Carrie Mathison (agente de la CIA en rehabilitación) y Saul Berenson (actual consejero de seguridad nacional y exdirector de la CIA). Carrie está haciendo ejercicio físico en el patio exterior del centro de rehabilitación en el que se encuentra interna cuando Saul irrumpe con la intención de mantener una conversación cordial con ella. Después de hablar de asuntos relacionados con la seguridad nacional y con la posibilidad de alcanzar un acuerdo de paz con los talibanes y Afganistán, Saul le solicita ayuda a Carrie: quiere que viaje hasta Afganistán para trabajar sobre el terreno y facilitar las negociaciones. Carrie acepta sin dudarle. En mitad de dicha escena, Saul expone lo siguiente: “Kabul no es el lugar que conociste, andar por allí es 10 veces más peligroso” (E1, 20:36-20:40).

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 9):

<i>Quién habla</i>	<i>Saul Berenson</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Alta
<i>Sobre qué se está hablando</i>	La posibilidad de que Carrie vuelva a Kabul (Afganistán)
<i>Quién es el receptor</i>	Carrie
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Medio-alta

<i>Qué dice</i>	“Kabul no es el lugar que conociste, andar por allí es 10 veces más peligroso”.
<i>Cuándo lo dice</i>	Cuando comienzan las negociaciones con los talibanes y el gobierno de Afganistán
<i>Con qué actitud</i>	Paternalista
<i>Por qué lo dice</i>	No le gusta la idea de que Carrie vaya a Kabul porque es un lugar peligroso, pero profesionalmente es su única alternativa

Tabla n.º 9. Ficha de análisis de estereotipos (violencia en el territorio árabe).

Es necesario indicar que Saul no vive en Kabul, ni viaja con frecuencia a Afganistán. Saul lleva las negociaciones con una delegación talibán desde Estados Unidos; situación que, por otro lado, podría hacer pensar que quieren lograr un acuerdo de paz y acabar con la violencia. Sin embargo, ahora que se está negociando la paz, según comenta Saul, parece que todo es aún más peligroso... Además, hay otro dato a tener en cuenta, Carrie ya estuvo trabajando durante años en Kabul. ¿Qué ha cambiado? Suponiendo que antes era peligroso, ¿por qué ahora es todavía más peligroso? Desde luego Saul no aporta ningún tipo de argumento en su propio diálogo, y tampoco ocurre en la narración. Así, todo hace indicar que se trata de un estereotipo más sobre Oriente: la incesante y visceral violencia en el mundo árabe, intrínseca a su cultura y a su religión.

b) La violencia contra la mujer.

En el episodio quinto (8x05) se produce el diálogo a analizar entre Carrie Mathison y un soldado estadounidense que ejerce de mecánico en la base militar asentada en Kabul. La escena en concreto ocurre cuando Carrie descubre que el helicóptero del presidente fue cambiado en el último momento; helicóptero que finalmente tuvo un fallo de motor y cayó al vacío. Ante el desconcierto de la situación, Carrie sospecha que el mecánico está involucrado de alguna manera en el accidente y comienza a buscarlo. Acaba encontrándolo en una casa que tiene alquilada y en la que vive con su novia embarazada, la cual es afgana. Carrie solicita al cuerpo militar que lo arreste inmediatamente por ser presuntamente responsable del accidente. Mientras el soldado es arrestado y llevado al coche para su traslado, este reitera que no tiene nada que ver con lo ocurrido y suplica diciendo: “No puedo dejarla, su familia la matará, lo sabe, ¿verdad?” (E5, 25:28-25:32).

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 10):

<i>Quién habla</i>	<i>Soldado-mecánico estadounidense</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Media
<i>Sobre qué se está hablando</i>	La posibilidad de que la familia de su novia le haga daño por estar embarazada de un soldado americano
<i>Quién es el receptor</i>	Carrie
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Medio-alta
<i>Qué dice</i>	“No puedo dejarla, su familia la matará, lo sabe, ¿verdad?”
<i>Cuándo lo dice</i>	Cuando es arrestado por estar presuntamente involucrado en el accidente del helicóptero en el que viajaba el presidente de EE. UU.
<i>Con qué actitud</i>	Enfadado y preocupado
<i>Por qué lo dice</i>	No quiere quedar sola a su novia embarazada porque tiene miedo que su familia le haga daño

Tabla n.º 10. Ficha de análisis de estereotipos (violencia contra la mujer).

Desde el punto de vista analítico y atendiendo a la narración, la primera pregunta que se plantea el doctorando es si realmente es necesaria esta escena y, sobre todo, la frase que se ha creído oportuna destacar. Se trata de una escena aislada, con un protagonista (el soldado) que no aparece más de dos veces en *Homeland*, y por supuesto, nunca más se vuelve a saber de su casa alquilada ni de su novia afgana. Sin embargo, cuando lo arrestan injustamente, lo primero que dice es: “No puedo dejarla, su familia la matará, lo sabe, ¿verdad?”. ¿Por qué lo dice? ¿Necesitaba un motivo para impedir su arresto? ¿Es realmente necesario dicha súplica? De ser así, quizás podría haber explicado la situación de esta forma: “no me puedo ir, está embarazada, necesita cuidados, necesita mi ayuda”. Parece que desde la producción de *Homeland* prefirieron hacer uso de otro estereotipo más: la violencia de la cultura árabe y, particularmente, sobre las mujeres.

c) Los árabes como salvajes e incivilizados.

Otra escena en la cual se produce un diálogo pertinente de su análisis particular también ocurre en el quinto episodio (8x05). En una situación de combate entre soldados estadounidenses y talibanes en el lugar donde cayó el helicóptero del presidente de los Estados Unidos, ante la inminente derrota de los estadounidenses y posible toma de control del territorio y acceso al helicóptero con el cuerpo del presidente por parte de los talibanes, desde la Casa Blanca, el reciente presidente Ben Hayes (antes vicepresidente) decide bombardear mediante drones el terreno para que los talibanes no lleguen a conseguir el cuerpo de su antecesor; esta acción es llevada a cabo después de unos

comentarios del cuerpo de la CIA en la estación de Kabul: “Bombardee el lugar (...) a menos que quieras que le arrastren por las calles con su pene en la boca” (E5, 29:53-29:59).

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 11):

<i>Quién habla</i>	<i>Agente estadounidense en la estación de Kabul</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Alta
<i>Sobre qué se está hablando</i>	La posibilidad de bombardear el helicóptero del presidente recién fallecido
<i>Quién es el receptor</i>	Nuevo presidente de Estados Unidos y agentes de la CIA y ejército estadounidense
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Medio y Alta
<i>Qué dice</i>	“Bombardee el lugar (...) a menos que quieras que le arrastren por las calles con su pene en la boca”
<i>Cuándo lo dice</i>	Cuando la fuerza talibán está derrotando a los soldados estadounidenses enviados al lugar del accidente aéreo
<i>Con qué actitud</i>	Nervioso y preocupado
<i>Por qué lo dice</i>	No quiere que los talibanes lleguen al helicóptero porque tiene miedo de lo que le pueda pasar al cuerpo del presidente

Tabla n.º 11. Ficha de análisis de estereotipos (los árabes como salvajes e incivilizados).

¿Qué clase de persona sería capaz de arrastrar un cuerpo de un recién fallecido por todo Afganistán? Sin duda, unos seres salvajes e incivilizados. ¿De quién está hablando el agente estadounidense al mando de la operación cuando hace esa afirmación? De árabes y musulmanes, quizás solo de talibanes, aunque nunca lo exponga en su diálogo. En cualquier caso, aun refiriéndose solo a los talibanes, el mensaje es claro: son salvajes e incivilizados. ¿Es necesaria dicha afirmación en la narración de *Homeland* para que esta funcione? ¿Es incomprendible la escena sin dicha parte del diálogo? Para el doctorando la respuesta es no. Además, este tipo de expresiones ya han sido repetidas con anterioridad, por ejemplo, cuando Carrie busca a su antiguo activo, Roshan, y es su viuda quien le dice que le mataron arrastrándolo con un camión. En este caso, que narrativamente no tiene ninguna transcendencia, ¿también es necesario decir cómo lo mataron? Se están construyendo y representando a los árabes y musulmanes desde un mismo prisma: como violentos, salvajes e incivilizados.

d) Los árabes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales.

La última escena que sirve de ejemplo del uso de la representación verbal estereotipada en *Homeland* aparece en el sexto episodio (8x06). En una conversación privada entre Abdul G'ulom y Ben Hayes, actuales presidentes de Afganistán y los Estados Unidos, respectivamente, en la cual se intenta buscar una solución al conflicto talibán, G'ulom comenta, de manera tajante, que: “Debemos responder en un idioma que ellos entiendan” (E6, 31:17-31:21). Se pregunta el doctorando: ¿cuál es ese idioma?

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 12):

<i>Quién habla</i>	<i>Abdul G'ulom</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Alta
<i>Sobre qué se está hablando</i>	Estrategias para atajar y acabar con el conflicto talibán
<i>Quién es el receptor</i>	Ben Hayes
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Alta
<i>Qué dice</i>	“Debemos responder en un idioma que ellos entiendan”
<i>Cuándo lo dice</i>	Después de que Jalal Haqqani se atribuyera la muerte de los presidentes de Estados Unidos y Afganistán
<i>Con qué actitud</i>	Desafiante y seguro
<i>Por qué lo dice</i>	Quiere hacer justicia al asesinato de su antecesor, atacando y matando a los responsables

Tabla n.º 12. Ficha de análisis de estereotipos (los árabes como seres fundamentalistas [...]).

Después de dicha reunión, donde en teoría se debía buscar una solución para resolver el conflicto con los talibanes, Abdul G'ulom decide ejecutar al líder talibán Haissam Haqqani, quien se entregó voluntariamente y expuso que él no tuvo nada que ver con la muerte del presidente estadounidense. Otro dato a destacar es la indecisión del actual presidente estadounidense ante los pensamientos de G'ulom, aunque finalmente acaba siendo convencido, ya que G'ulom insiste en que no hay otra opción. Se muestra así también los diferentes ideales y ética de los estadounidenses y los afganos, en detrimento de estos últimos. Por tanto, después de ejecutar a Haqqani con ocho disparos en el pecho, se entiende que el único idioma que ellos (los talibanes) conocen es la violencia, la lucha y la guerra. Sin embargo, curiosamente, G'ulom, quien es afgano, árabe y musulmán, actúa igual que ellos, con más violencia aún si cabe, ya que los talibanes estaban en una negociación de paz y no eran responsables de la muerte del

presidente. Por consiguiente, aparece así otro estereotipo más, la violencia, el fanatismo y el fundamentalismo de los árabes; ya sean talibanes o diplomáticos del gobierno afgano, la representación de unos y otros es similar: todo conduce a la violencia.

4.1.3.2. Estudio de temas generadores de estereotipos.

Los datos que se exponen a continuación en forma de tablas, con su correspondiente explicación, muestran el resultado del análisis de contenido realizado sobre la octava temporada de *Homeland* mediante un visionado múltiple que ha permitido averiguar si los temas previamente establecidos en la investigación (tanto en el marco teórico como en la metodología) se encontraban “presentes” o “ausentes” en la obra (los 12 episodios que conforman la última temporada). De este modo aparecen tres tablas⁵¹: la primera, abarcando los temas que se han relacionado con la sociedad árabe y/o musulmana; la segunda, centrándose en los temas que han sido asociados a la mujer árabe y/o musulmana; y en último lugar, una tercera sobre los temas que se han utilizado para estereotipar al hombre árabe y/o musulmán.

Sobre la sociedad árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
La cultura árabe como beligerante y violenta	X	
El mundo oriental como misterioso o exótico		X
El islam ligado a la violencia	X	
Los musulmanes como personas muy religiosas	X	
La pobreza en el mundo árabe	X	
El atraso en la sociedad oriental	X	
El deseo oriental de aterrorizar a Occidente	X	
El desierto o los camellos como símbolo	X	
Sociedad inferior y culturalmente atrasada	X	
Los árabes y su relación con el petróleo		X
Los árabes como una civilización salvaje	X	
Prioridad del islam sobre las demás esferas	X	
Los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales	X	
El jeque como persona rica, caprichosa, despreciable		X
La violencia en el territorio árabe	X	

Tabla n.º 13. Ficha de análisis sobre la sociedad árabe.

⁵¹ En esta ocasión se establece un claro y único criterio: si alguno de los temas aparece en la narración, aunque sea un único caso, el resultado será positivo, ‘presente’; y en caso contrario, ‘ausente’. En la explicación que acompaña a cada una de las tablas se detallarán los aspectos que se han creído convenientes subrayar acerca de este asunto.

Respecto a los temas estereotípicos que sistemáticamente se vinculan con la sociedad oriental, y específicamente con la población árabe y musulmana (tabla n.º 13), se encuentran representados la mayoría de los ítems propuestos (80 %), ausentándose exclusivamente los siguientes: “el mundo oriental como misterioso y exótico”, “los árabes y su relación con el petróleo” y “el jeque como persona rica, caprichosa o despreciable”. Por ende, se puede afirmar que en la construcción narrativa de *Homeland* se utilizan fundamentalmente ideas estereotípicas acerca de la sociedad árabe y/o musulmana: la violencia, la pobreza, el atraso endémico, la importancia del islam o el deseo visceral e injustificado de aterrorizar a Occidente, entre otros asuntos; cuestiones que alcanzan una gran representación a lo largo de toda la ficción seriada.

Sobre la mujer árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
El pañuelo como obligación en el islam	X	
Violencia contra la mujer	X	
Victimización de la mujer		X
Clitoridectomía		X
Poliginia	X	
La mujer sin libertad	X	
Matrimonios pactados		X
La mujer ignorante, sumisa y sensual		X
Ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas		X
Uso permanente del velo		X
La indumentaria en la mujer árabe	X	

Tabla n.º 14. Ficha de análisis sobre la mujer árabe.

En relación a los temas estereotípicos asociados a la mujer árabe y/o musulmana (tabla n.º 14), llama la atención la ausencia de gran parte de los mismos (54,5 %), sobre todo teniendo en cuenta los resultados globales obtenidos del análisis de contenido reflejado en las tablas n.º 13 y n.º 15. Asimismo, es importante señalar la excepcionalidad de tres temas concretos: “violencia contra la mujer”, “poliginia” y “falta de libertad”, los cuales se coordinan en una única situación, con el personaje de Samira Noori. Por tanto, sin este caso particular, la ausencia de estereotipos representados podría alcanzar grandes cotas, pasando del 54,5 % al 81,8 %; estando presentes de manera secuencial exclusivamente los dos temas relacionados con el modo de vestir de las mujeres árabes.

Sobre el hombre árabe y/o musulmán	Presente	Ausente
Violento y terrorista	X	
Villano, bufones, déspotas...	X	
Patriarcales	X	

Hostiles, agresivos, incivilizados...	X	
Fanáticos religiosos	X	
Depravación / deseos por la mujer occidental		X
La indumentaria del hombre árabe	X	

Tabla n.º 15. Ficha de análisis sobre el hombre árabe.

Por último, los temas estereotípicos sobre el hombre árabe y/o musulmán (tabla n.º 15) representan el caso más acusado (85,7 %), estando presentes todos los ítems estudiados, con una sola excepción: “depravación / deseo por la mujer occidental”. Sin ningún tipo de duda, la construcción de los personajes masculinos árabes en *Homeland* es la parte, dentro de la presente triangulación formulada, que, en mayor medida, basa la representación en estereotipos occidentales sobre los árabes y musulmanes.

4.1.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.

El análisis de la octava temporada de *Homeland* finaliza prestándole atención a la propaganda y, específicamente, a la construcción y representación del enemigo en dicha ficción seriada. Para ello se hace uso de la ficha de análisis n.º 3 expuesta en el diseño metodológico, comprobando si aparecen los siguientes tres elementos: una situación de conflicto e inseguridad nacional, la identificación de dos bandos (nosotros y ellos) y la presencia de un líder carismático y culpable de todo. Asimismo, también se tienen en cuenta cuestiones propias de la propaganda de guerra, a través de la búsqueda de la manifestación de seis ítems: 1. ¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo! 2. ¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra! 3. El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado. 4. ¡Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares! 5. El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna. 6. El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales.

En primer lugar, es importante señalar que desde el comienzo (primera temporada) y hasta el final (octava temporada) de *Homeland* se hacen numerosas alusiones a los atentados terroristas ocurridos el 11 de septiembre de 2001, recordando en la ficción el propio contexto de la situación que envolvió al 11S. Consecuentemente, en este caso real, partimos de un estado en el que, inequívocamente, se remite a los tres elementos citados anteriormente: 1) La existencia de una situación de conflicto e inseguridad

nacional tras los atentados terroristas llevados a cabo en Nueva York por la red Al Qaeda y la posterior guerra de Afganistán que inició Estados Unidos como represalia. 2) La identificación dos bandos contrarios, unos buenos, los estadounidenses, representando a la población occidental (nosotros), y otros malos, los árabes (afganos), representado a la población oriental (ellos). 3) Y la presencia de un líder carismático como fue Osama bin Laden. Por otro lado, la simplificación y el enemigo único, junto con la exageración y desfiguración, también se manifestaron notablemente, como se ha expuesto en el apartado titulado *contexto de la investigación*, del primer bloque de la presente tesis doctoral, que se configura principalmente con los acontecimientos surgidos después del 11 de septiembre de 2001. De este modo, se puede confirmar una vez más el entramado propagandístico estadounidense a raíz del 11S. Consiguientemente se comprobará qué construcción y representación se produce en la ficción y si guardan cierta relación o semejanza con el 11S y sus consecuencias, dado que es citado en numerosas ocasiones en *Homeland* como un ejemplo, primero, del mayor ataque terrorista en la historia de EE. UU. y, segundo, como un modelo de defensa nacional a partir de la aprobación de la llamada USA PATRIOT Act.

Por lo tanto, estudiando la narrativa de la octava temporada de *Homeland* y relacionándola con la ficha de análisis n.º 3, aparecen los siguientes resultados (tabla n.º 16):

Situación de conflicto e inseguridad nacional
<p>Generalmente, en <i>Homeland</i> siempre ocurre algún tipo de conflicto entre Occidente y Oriente, en concreto, entre los Estados Unidos y Pakistán o Afganistán, que conllevan a una inestabilidad política y social y, en definitiva, nacional. El mayor detonante de esta situación en la temporada objeto de estudio se manifiesta tras el presunto asesinato del presidente de los Estados Unidos en territorio afgano por parte de los talibanes; cuando el helicóptero en el que se desplazaba apareció siniestrado en mitad del bosque y alrededor de este un grupo de guerrilleros. Dicho acto fue entendido y tratado como un ataque directo a EE. UU. Así, desde la Casa Blanca, inmediatamente comenzó a estudiarse la idea de enviar al ejército estadounidense a la frontera pakistaní y afgana con el objetivo de acabar con la fuerza talibán y sobre todo con el líder responsable de la muerte del presidente. En este sentido, Afganistán no opuso ningún tipo de resistencia, ya que su presidente también había muerto en el “ataque” y tenía el mismo objetivo que EE. UU., pero el gobierno de Pakistán expuso que recibiría al ejército americano como una invasión a su territorio y actuaría como si de un ataque se tratase, incluso haciendo uso de arsenal nuclear. De igual forma, Estados Unidos también considera responsable al gobierno afgano por no asegurar adecuadamente su territorio, más si cabe después de un “segundo” ataque terrorista que acabó con la vida de más de una decena de soldados estadounidenses en la frontera afgana. Sin duda, existe un claro conflicto entre Estados Unidos y,</p>

mayormente, Pakistán, pero también con Afganistán, y una inseguridad nacional ante la incertidumbre de la actuación de Pakistán en contra del pueblo estadounidense, que probablemente conducirá, según los comentarios de los protagonistas (Carrie y Saul), a una nueva guerra entre naciones (en este momento también vuelven a referenciar las actuaciones militares *post 11S*).

Identificación de dos bandos (nosotros y ellos)

Los dos bandos están bien identificados y definidos. Por un lado, se encuentra los estadounidenses, y, por otro lado, los talibanes, pakistaníes y afganos, en este orden. En su sentido más amplio aparecerían dos partes polarizadas: Occidente contra Oriente; estadounidenses (mayoritariamente cristianos) contra árabes y musulmanes.

Presencia de un líder carismático y culpable de todo

Como se ha expuesto, los talibanes son identificados como el mayor enemigo, aunque estos han negociado durante años con los pakistaníes, lo cual también los convierte en enemigos por la regla de simplificación. Aun así, la persona que es vista como el enemigo número uno de Estados Unidos es, en primer lugar, Haissam Haqqani, y a su muerte, su hijo, Jalal Haqqani, quien reivindicó el asesinato del presidente de Estados Unidos y posterior atentado con el coche-bomba en la frontera afgana; ambos líderes talibanes.

Tabla n.º 16. Ficha de análisis propaganda (a).

Visto lo cual, se aprecia cierta similitud con el conflicto del 11S: hubo un atentado contra Estados Unidos y la respuesta fue la iniciación de una guerra en Oriente para acabar con los responsables; los dos bandos estaban claramente identificados; y existía la presencia de un líder que al tiempo acabó muerto, y siendo buscado su sucesor en el cargo (bajo una enorme recompensa). Del mismo modo, en *Homeland* acaba haciéndose uso de la simplificación y el enemigo único, al tratar a todos los árabes y musulmanes como iguales, como se ve desde que afloran con fuerza e ímpetu las diferencias entre Estados Unidos, Pakistán y Afganistán, cuando el ejército estadounidense está dispuesto a invadir el territorio y acabar con todo aquello que se oponga en su misión.

Respecto a los seis principios elementales de la propaganda de guerra que han sido señalados, después de analizar en conjunto la obra, se puede afirmar que todos los asuntos planeados se manifiestan con amplitud (tabla n.º 17):

Principios propaganda de guerra	Presente	Ausente
¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo!	X	
¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra!	X	
El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado	X	
Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares	X	
El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito (..)	X	
El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales	X	

Tabla n.º 17. Ficha de análisis propaganda (b).

De este modo, Estados Unidos es representado como una nación pacífica que quiere evitar los enfrentamientos y la guerra, pero, a su vez, deja claro que prevalece la seguridad nacional y sus ciudadanos, motivo fundamental de defensa y justificación de las acciones violentas que se puedan ejecutar por estas razones e incluso como represalias. En cualquier caso, el responsable de la guerra, si es que se llegase a producir, es el enemigo extranjero, que busca acabar con el estilo de vida occidental. Por lo tanto, se puede confirmar que, en *Homeland*, se construye al enemigo a partir de normas propagandísticas.

4.2. Análisis y resultados de *The Looming Tower*.

La segunda serie (miniserie) analizada es *The Looming Tower* (Futterman, Gibney, Wright; 2018), la cual está conformada por un total de 10 episodios. Se trata de una serie dramática inspirada en hechos reales y basada en la novela de Lawrence Wright, con la que ganó un premio Pulitzer en 2007. *The Looming Tower*, además de conseguir una enorme repercusión mediática y una gran cantidad de críticas positivas por parte de importantes y diversos medios como *The Guardian*, *Rolling Stones*, *The Hollywood Reporter* o *Boston Globe*, es ganadora de premios Emmy y Satellite; por todo ello interesa estudiar qué tipo de construcción y representación sobre los personajes árabes y musulmanes se realiza en la obra. Asimismo, aparecen algunas escenas reales acerca de atentados ocurridos en Kenia o Estados Unidos, juicios llevados a cabo después del 11S o, incluso, mensajes o entrevistas con Osama bin Laden como protagonista. Este contenido no ha sido analizado ni interfiere en los resultados, ya que únicamente se ha abordado la ficción, aunque, no hay que olvidar que, en teoría, los personajes que aparecen intentan configurar a personas reales; cuestión que hace que la construcción y representación sea aún más interesante de investigar porque el posicionamiento es totalmente sesgado.

4.2.1. Análisis de los personajes.

En *The Looming Tower* figuran un total de 34 personajes musulmanes (31 masculinos y 3 femeninos), de los cuales 32 son árabes y 2 africanos, y todos, a excepción de uno que funciona como protagonista (Ali Soufan), son personajes de carácter secundario, la mayoría con apariciones residuales. Además de estos, aparecen en numerosas ocasiones ciertos grupos de personajes de apoyo y ambientación, identificados como policías y militares, o alguna fuerza terrorista, todos ellos con un escaso o ausente diálogo, motivo por el que no se han considerado relevantes para estudiarlos en profundidad. En este mismo sentido, los personajes secundarios ($33/34 = 97,05\%$) desarrollan mínimamente sus líneas narrativas, impidiendo acceder con profundidad a sus vidas y situaciones personales, y adquiriendo información sobre los mismos a través de los diálogos de los personajes estadounidenses (agentes de la CIA y del FBI); un hecho representativo de este modelo característico de representación es la ausencia de un nombre propio en

algunos personajes, apareciendo en el reparto como: ladrón, imán, vendedor, etc. Aun así, los 34 personajes que han participado en el estudio son los siguientes (tabla n.º 18):

Sexo	Nombre	Nacionalidad	Función/Cometido
M	Ali Soufan	Libanés	Agente del FBI
M	Qamish	Yemení	General del ejército yemení
M	Khalid al-Mihdhar	Saudí	Terrorista (11S)
M	Mohamad al-Owhali	Saudí	Terrorista (atentado en la embajada EE. UU. en Kenia)
M	Amin	Yemení	Policía yemení
M	Mohamed Atta	Egipcia	Terrorista de Al Qaeda (11S)
M	Walla	Yemení	Niño terrorista – ataque al USS Cole
M	Abu Jandal	Yemení	Miembro de Al Qaeda y guardaespaldas de bin Laden
M	Ayman az Zawahiri	Egipcia	Cofundador de Al Qaeda
F	Hoda Hada	Yemení	Esposa de Khalid al-Mihdhar
M	Nawaf al-Hazmi	Saudí	Terrorista (11S)
M	Anas al-Liby	Libio	Informático de Al Qaeda (atentado en Kenia)
M	Khalid Sheikh Mohammed	Pakistaní	Líder operaciones de propaganda de Al Qaeda
M	Omar al-Bayoumi	Saudí	Agente del gobierno saudí trabajando en EE. UU.
M	Jamal al-Badawi	Yemení	Terrorista encarcelado (Al Qaeda), atentado USS Cole
M	Quso	Yemení	Terrorista encarcelado (Al Qaeda), atentado USS Cole
M	Ahmed al-Hada	Yemení	Operativo de Al Qaeda
M	Burócrata	Árabe, sin datos	Burócrata de Al Qaeda
M	Khallad	Yemení	Terrorista (Al Qaeda)
M	Abdel Ghani Meskini	Argelino	Contrabando de explosivos / terrorista
M	Tendero	Árabe, sin más datos	Dueño de una tienda en Kenia que ayuda económicamente a Mohamad al-Owhali
M	Farouq Osman	Sin datos	Editor jefe periódico de un periódico de Londres
M	Dueño copistería	Yemení	Dueño de una copistería en Reino Unido
M	Iman	Sin datos	Iman de una mezquita en Reino Unido
M	Wadih el-Hage	Keniano	Exsecretario de bin Laden
F	April Brightsky Ray	Keniana	Esposa de Wadih el-Hage
M	Omar	Sin datos	Amigo de Ali Soufan. Dueño de un restaurante.
M	Bandar bin Sultan	Saudí	Embajador / diplomático Saudí en EE. UU.
F	Haifa	Saudí	Esposa de Bandar bin Sultan
M	Vendedor de joyas	Yemení	Invita a entrar a Ali Soufan a su tienda para robarle
M	Ladrón 1	Yemení	Roba y golpea a Ali Soufan
M	Ladrón 2	Yemení	Roba y golpea a Ali Soufan
M	Terrorista 1	Sin datos	Se inmola en una lancha contra el USS Cole
M	Terrorista 2	Sin datos	Se inmola en una lancha contra el USS Cole

Tabla n.º 18. Listado de personajes de *The Looming Tower*.

El grado de análisis de los personajes es diferente a razón de su importancia en la obra, ya sea por sus acciones, apariciones o influencia en la narración. De este modo se ha ejecutado la ficha de análisis n.º 1 sobre los siguientes ocho personajes (tablas n.º 19-26, imágenes n.º 7-14): Ali Soufan, Qamish, Khalid al-Mihdhar, Mohamad al-Owahali, Amin, Mohamed Atta, Walla y Abu Jandal. Y los personajes restantes, un total de 26, han sido estudiados en menor medida, atendiendo principalmente la dimensión física;

esta decisión se basa en la imposibilidad de profundizar en la dimensión psicosocial de unos personajes livianos y con escasa representación, como se ha expuesto anteriormente.

1. Personaje: **Ali Soufan**.



Imagen n.º 7. Ali Soufan.

Dimensión física
Hombre cercano a los 30 años de edad. De estatura y complexión media, con la tez no excesivamente morena, el pelo corto y sin barba. Viste de forma occidentalizada, la mayoría de las ocasiones con traje, camisa y corbata, en otras, vaqueros y camisa; elegante y sin llamar la atención. No se aprecia transformación física alguna.
Dimensión psicológica
Su personalidad es tranquila y relajada, no se altera con facilidad. Tiene un comportamiento muy educado y es amable y afable: quiere llevarse bien con todas las personas, no quiere conflictos ni problemas a nivel personal. Su objetivo es combatir el terrorismo y demostrar que la cultura islámica no es peligrosa. Se aprecia una clara evolución en el personaje, a medida que transcurre el drama su pensamiento sobre sus propios compatriotas cambia a peor: se decepciona con los actos de los árabes y musulmanes (aquellos que son terroristas y los que no).
Dimensión social
Ocupa una posición social discreta; dentro de su círculo de conocidos y equipo de trabajo es uno de los de perfiles más bajos. Tiene un buen nivel cultural, al contrario que su nivel económico, que prácticamente “vive al día”. Respecto a su ámbito familiar es bastante cercano y cariñoso, mantiene una entrañable relación con sus padres y su hermana menor.
El personaje como rol
Es un personaje con carácter protagonista, ya que sostiene la orientación del relato junto con John O’Neill. También se trata de un personaje activo, fuente directa de la acción, y modificador (mejorador), al trabajar para cambiar situaciones; en contados momentos actúa como un personaje autónomo, aunque suele estar influenciado por O’Neill.
El personaje como actante
Desde un esquema actancial donde el sujeto es John O’Neill, Ali Soufan aparece como ayudante: la persona que acompaña al sujeto en su misión y le brinda su apoyo.

Cuando O'Neill muere en los atentados del 11S, Soufan comienza a actuar como sujeto, aunque responde a un tiempo muy breve de la narración (inferior a un episodio).

Tabla n.º 19. Ficha de análisis de Ali Soufan.

2. Personaje: **Qamish**.



Imagen n.º 8. Qamish.

Dimensión física
Hombre alrededor de los 50 años de edad. De estatura alta y de complexión fuerte. Moreno. Con el pelo corto y la barba poblada, pero arreglada. Aparece con dos indumentarias; cuando está en público utiliza el uniforme militar, en cambio, en su casa, en un ámbito privado, viste con una kurta amplia propia de Oriente. No se observa ningún tipo de transformación a lo largo de la obra.
Dimensión psicológica
Su carácter es sosegado, sereno, pacífico; él mismo se define como un hombre de paz. Muestra un comportamiento conciliador, que concuerda con sus objetivos y metas: acabar con el terrorismo y la maldad en el mundo. También es tolerante, como se muestra cuando acepta una Biblia regalada por John O'Neill, a pesar de considerarse una amenaza en su país, como el propio personaje comenta. No se aprecia evolución.
Dimensión social
Mantiene una posición social elevada, sustentada en una gran reputación (en Yemen). Asimismo, su nivel cultural y económico concuerda con dicha posición o estatus social, muy superior al de la mayoría de sus compatriotas. A nivel familiar se conoce que tiene esposa e hijos, pero nunca aparece con ellos, aunque se intuye cierta estabilidad emocional.
El personaje como rol
Generalmente se comporta como un personaje pasivo (objeto de la iniciativa de otros), en este caso, de O'Neill y sobre todo de Soufan; y dado su carácter secundario, no interfiere de una manera en la obra como para poder considerarlo autónomo, modificador o conservador.
El personaje como actante
Qamish adquiere importancia a partir del atentado del USS Cole y hasta el final, desarrollándose como ayudante, primero de O'Neill, y después de Soufan.

Tabla n.º 20. Ficha de análisis de Qamish.

3. Personaje: **Khalid al-Mihdhar**.



Imagen n.º 9. Khalid al-Mihdhar.

Dimensión física
Hombre cercano a los 30 años de edad. De estatura media y delgado. Muy moreno. Con poca barba y una pronunciada perilla. El pelo corto y rizado. La mayor parte del tiempo viste de forma occidentalizada, con camisetas y pantalones tipo vaqueros. En este sentido, respecto a su indumentaria, se produce una transformación en el personaje: primero, con prendas habituales de Oriente, como túnicas de cuerpo completo, después, cuando inicia su misión y tiene que viajar a Occidente (EE. UU), con prendas propias de la cultura la occidental, como se ha expuesto.
Dimensión psicológica
Su personalidad es introvertida, ligada a la indecisión e inseguridad. Su objetivo prioritario es servir a Alá, por ello decide cumplir la misión que le ha sido asignada (atentados 11S). También quiere que su familia tenga una mejor vida y sabe que con sus acciones en suelo estadounidense ocurrirá. Tal es así que, después del atentado suicida, su mujer recibe un sobre con una gran cantidad de dinero.
Dimensión social
Parece que ocupa una posición social discreta, con un nivel cultural y económico bajo. Ejemplo de ello es su casa, excesivamente humilde, con un baño primitivo (agujero en el suelo), usando cortinas transparentes en forma de puertas. Tiene una hija pequeña y espera otro hijo, ya que su mujer está embarazada, con la que se muestra muy cariñoso.
El personaje como rol
A pesar de ser un personaje secundario, se podría afirmar que tiene un carácter antagonista porque sus actos van en contra de los intereses de los protagonistas (John O'Neill y Ali Soufan). Se muestra como un personaje pasivo, objeto de la iniciativa de otros, y modificador-degradador, al trabajar para cambiar situaciones de una forma negativa.
El personaje como actante
Se desarrolla como oponente, dedicado a impedir el éxito del sujeto, en este caso, de O'Neill y Soufan.

Tabla n. º21. Ficha de análisis de Khalid al-Mihdhar.

4. Personaje: **Mohamad al-Owahali**.



Imagen n.º 10. Mohamad al-Owahali.

Dimensión física
Hombre alrededor de los 30 años de edad. De piel morena. De estatura media y flaco, con aspecto de desnutrido. El pelo alborotado y rizado, informal. Con un ligero bigote. Su indumentaria habitual es de tipo occidental: camisa, vaqueros con cinturón y zapatillas. Se aprecia una transformación física cuando comienza su misión de atacar contra la embajada estadounidense en Nairobi: menos barba y sin ropa propia de Oriente.
Dimensión psicológica
Se representa como un personaje cobarde, mentiroso y dubitativo. Su misión encomendada era hacer explotar una furgoneta-bomba en la embajada estadounidense, junto con su compañero (quien acciona el detonador finalmente), pero segundos antes de la explosión, decide huir por el miedo a morir.
Dimensión social
Se desconoce su posición social, cultural y económica, aunque por su comportamiento y actuaciones se intuye que es liviana y marginal. Tiene algunos familiares y conocidos que guardan relación con Al Qaeda, incluso conoce a Ayman az Zawahiri, pero no tiene esposa ni hijos.
El personaje como rol
Posee un comportamiento pasivo, sin iniciativa, influenciado por las decisiones de otros (familiares y miembros de Al Qaeda). Aun así, tiene un rol antagonista, porque sus acciones intentan frustrar los objetivos de los estadounidenses, como se observa cuando es capturado e interrogado por Robert Chesney, negando su culpabilidad y mintiendo constantemente sobre el atentado y su origen.
El personaje como actante
Aunque es un personaje secundario que únicamente adquiere importancia en varios momentos puntuales, se desarrolla como oponente dentro de un esquema actancial con Chesney como sujeto (agente del FBI y compañero de O'Neill). En cualquier caso, en última instancia, también se considera oponente del propio O'Neill y Soufan.

Tabla n.º 22. Ficha de análisis de Mohamad al-Owahali.

5. Personaje: **Amin.**



Imagen n.º 11. Amin.

Dimensión física
Hombre cercano a los 40 años de edad. Muy moreno. De estatura alta y complexión fuerte. Con el pelo corto, al igual que la barba. Siempre viste uniforme paramilitar, por su condición de policía. No se observa transformación de ningún tipo.
Dimensión psicológica
Se representa como un personaje seguro de sí mismo, con una personalidad y temperamento fuerte y exigente. Aparece como un estratega, buscando su propio beneficio personal y político. También se muestra muy religioso y agresivo en ocasiones. No guarda buena relación ni confía en los estadounidenses. No hay evolución.
Dimensión social
Se desconoce su posición social, cultural, económica y familiar, aunque todo hace indicar que su estatus es superior al del resto del cuerpo de policía, equiparándose en cierto modo con la del general Qamish.
El personaje como rol
Es un personaje autónomo (actúa por sí mismo) y activo (fuente directa de la acción), con un carácter antagonista (sobre todo desde la posición de Ali Soufan).
El personaje como actante
A pesar de ser un policía yemení que, supuestamente, lucha en contra del terrorismo, interfiere negativamente en las acciones de O'Neill y Soufan, posicionándose muchas veces a favor de prisioneros (involucrados con Al Qaeda). Por todo ello, se trata de un personaje oponente, al dedicarse a impedir el éxito del sujeto.

Tabla n.º 23. Ficha de análisis de Amin.

6. Personaje: **Mohamed Atta.**



Imagen n.º 12. Mohamed Atta.

Dimensión física
Hombre cercano a los 35 años de edad. De estatura alta y complexión fuerte. De tez morena. El pelo corto y acompañado por un turbante. Sin barba. Viste ropa de estilo oriental, como abayas y chilabas. Se aprecia una clara transformación respecto a la indumentaria, ya que cuando viaja hasta Estados Unidos utiliza un traje occidental: pantalones, camisa, chaqueta y corbata. Discreto pero elegante.
Dimensión psicológica
Es un personaje con un carácter tranquilo y pausado, inteligente y estratega. Con inclinación hacia el orden y la limpieza. El único objetivo conocido es servir a Alá. No se aprecia evolución en el personaje.
Dimensión social
No hay muchos datos sobre este personaje respecto a su posición social, nivel cultural y económico. Tampoco sobre su ámbito familiar. Sí es conocido que tiene una buena relación con Ayman az Zawahiri, quien le encarga expresamente la organización en suelo americano del atentado del 11S. Se entiende que tiene cierta reputación para tener la confianza de az Zawahiri.
El personaje como rol
Se desarrolla como un personaje bastante completo, siendo activo (fuente directa de la acción), influenciador (influye en los demás personajes, en concreto sobre todo el grupo de terroristas que atenta en el 11S), y modificador-degradador (líder indiscutible de la célula que ingresó en Estados Unidos para llevar a cabo los atentados). Sin duda es un personaje antagonista, posicionado contrariamente a O'Neill y Soufan.
El personaje como actante
Dentro de esta perspectiva, el personaje ocupa un lugar como oponente, dedicado a impedir el éxito del sujeto: O'Neill, Soufan, Chesney, y en general de todos los agentes del FBI y la CIA.

Tabla n.º 24. Ficha de análisis de Mohamed Atta.

7. Personaje: Walla.



Imagen n.º 13. Walla.

Dimensión física
Niño de unos 8 años de edad. Moreno, con pelo corto. Viste con varias prendas de ropa: pantalón tipo harem con chanclas de baño y jersey de manga larga con una camiseta de tirantes sobrepuesta. No se aprecia transformación.
Dimensión psicológica
Cuando sobrevive a un ataque estadounidense su principal objetivo se convierte en vengar la muerte de su familia; en este sentido sí se observa una evolución del personaje, porque hasta ese entonces él disfrutaba jugando al balón con su amigo, y en alguna ocasión con bin Laden, como él mismo cuenta. Por otro lado, antes de atacar contra el USS Cole, regala una pelota pequeña y sus zapatillas a otro niño, porque a él ya no le harán falta. En cierto modo se trata de una muestra de generosidad.
Dimensión social
Ha nacido y se ha criado en un campamento de Al Qaeda, en las montañas, sin comodidades, todo lo contrario, de una forma muy humilde. Su posición social y nivel cultural y económico es prácticamente nulo, ausente. Su familia y amigos fueron asesinados en un ataque con drones estadounidenses como represalia al atentado ocurrido en la embajada estadounidense de Nairobi.
El personaje como rol
Se comporta como un personaje pasivo, objeto de la iniciativa de otros, muy influenciado, algo propio de la edad. Walla intenta invertir la orientación escogida por el protagonista (O'Neill y Soufan), por tanto, aunque sea un personaje secundario, tiene tintes de antagonista, aunque no goza de tanta importancia en la obra.
El personaje como actante
Es un personaje que actúa como oponente, al desarrollar un papel fundamental en el atentado del USS Cole, saludando amistosamente a los soldados para que no sospecharan del barco-bomba. Asimismo, el día antes del atentado describe a los estadounidenses bajo los siguientes términos: “Yo he visto al demonio. Se extiende por la tierra y por el cielo. Viene del Oeste. Tiene dedos muy largos. Es de luz blanca. Es Shaitán ⁵² porque la luz es muy bonita. No puedes dar la vuelta ni echar a correr. Solo puedes mirarlo hasta que la luz brillante se convierte en fuego. La tierra y las piedras explotan, y matan a mi madre y a mis hermanas. Él extiende sus dedos hacia donde vives. Sus dedos ven. Te encuentran y te matan. Lo vi llegar entre la oscuridad

⁵² Equiparable con el Satán judeocristiano.

de las montañas, con sus dedos de luz blanca. ¿Cómo sabía que mi familia estaba ahí? Simplemente lo sabía. Mi familia está muerta. Mi amigo está muerto. La tierra echa humo. El demonio viene hacia nosotros en un barco metálico. El metal no flota en el agua, ¿lo sabíais? Por eso solo puede ser el demonio. Es Shaitán. Hechiza los océanos y viene flotando desde el oeste. Está aquí. Está aquí. Enterré a mi amigo” (E6, 38:40-40:30).

Tabla n.º 25. Ficha de análisis de Walla.

8. Personaje: **Abu Jandal**.



Imagen n.º 14. Abu Jandal.

Dimensión física
Hombre alrededor de los 30 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media. Con el pelo prácticamente rapado y la barba recortada. Viste con un mono carcelario; antes, cuando ejercía de entrenador en los campamentos de Al Qaeda, vestía con turbante y túnica, y una barba más poblada.
Dimensión psicológica
Se posiciona como un personaje calmado y soberbio, muy seguro de sí mismo. El único objetivo conocido es ya pasado: servir a Al Qaeda para expulsar a los cristianos y judíos de la “tierra santa”. Asimismo, dice haber leído el Corán, quedando demostrado por Soufan que es totalmente falso, hecho que conlleva a definirlo como mentiroso y calculador, creando su propia verdad para su beneficio. No se aprecia evolución.
Dimensión social
Se desconoce totalmente su posición social, nivel cultural y económico y su ámbito familiar. El único dato conocido es que fue guardaespaldas de bin Laden, entrenador en sus campamentos y que ahora está en la cárcel.
El personaje como rol
Por su involucración con Al Qaeda y bin Laden se podría desarrollar como un personaje antagonista; no hay que olvidar que formaba a jóvenes terroristas para combatir contra Estados Unidos.
El personaje como actante
Se desarrolla principalmente como oponente de Ali Soufan (última escena del episodio 10), ya que le oculta información relevante para investigar los atentados del 11S.

Tabla n.º 26. Ficha de análisis de Abu Jandal.

A continuación, prestando atención a la dimensión física, se muestra el estudio de los 26 personajes restantes (tabla n.º 27):

	Dimensión física
Ayman az Zawahiri	Hombre alrededor de los 50 años. Moreno, de complexión media. Con una dominante marca/cicatriz en la frente. Con abundante barba. El pelo tapado por un turbante, a conjunto con su atuendo oriental, una túnica que le cubre todo el cuerpo (thawb o suriyah). No hay transformación en él.
Hoda Hada	Mujer cercana a los 25 años de edad. De estatura media y figura estrecha. El pelo largo, sin recoger. Utiliza un vestido largo y floral. Otras veces con pañuelo y túnica. No aparece ninguna transformación.
Nawaf al-Hazmi	Hombre alrededor de los 30 años de edad. Moreno. De estatura media-baja y delgado. El pelo corto y con bigote. Viste de forma Occidental. No se aprecia transformación.
Anas al-Liby	Hombre de aproximadamente 40 años edad. Alto y de complexión fuerte. De tez morena. Con el pelo corto y una barba en forma de perilla. Viste de forma occidental. No se observa transformación.
Khalid Sheikh Mohammed	Hombre cercano a los 50 años de edad. Moreno. Con barba abundante y descuidada. El pelo recogido por un turbante y vistiendo con una túnica amplia. No se aprecia transformación física alguna.
Omar al-Bayoumi	Hombre alrededor de los 50 años de edad. Moreno. De estatura alta y de complexión fuerte, fornido. El pelo corto y con barba muy cuidada. Viste de forma occidental, con pantalones y camisa. Elegante y discreto. No hay transformación del personaje.
Jamal al-Badawi	Hombre cercano a los 30 años de edad. Moreno. De estatura media y muy delgado. El pelo largo recogido por un turbante. La barba poblada y descuidada. Viste con una especie de túnica; de aspecto sucio. No se observa transformación.
Quso	Hombre de aproximadamente 30 años de edad. De tez morena. El pelo corto y barba abundante. Viste con un kurta y una sobrecamisa. No hay transformación en el personaje.
Ahmed al-Hada	Hombre cercano a los 60 años de edad. Moreno. De estatura media y complexión ancha. Con el pelo y barba corta. Viste un gorro islámico y una túnica ancha. No se observa transformación alguna.
Burócrata	Hombre de aproximadamente 50 años de edad. Moreno. De estatura media y delgado. El pelo largo, recogido con un turbante. La barba poblada y descuidada. No hay transformación.
Khallad	Hombre alrededor de los 30 años de edad. De piel morena. Estatura media y delgado. Con poca barba y desaliñada. El pelo corto, tapado con una gorra islámica. Viste con unos pantalones tipo harem, camisa, jersey y cazadora. No se aprecia transformación.

Abdel Ghani Meskini	Hombre que ronda los 25 años de edad. Moreno. De estatura y complexión fuerte. El pelo corto y sin barba. Viste al modo occidental. No se aprecia transformación alguna.
Tendero	Hombre cercano a los 55 años de edad. De tez morena. De estatura y complexión media. Sin barba. El pelo tapado por un gorro islámico y vistiendo de forma occidentalizada. No se aprecia transformación.
Farouq Osman	Hombre alrededor de los 50 años de edad. De piel morena. De estatura y complexión media. Con el pelo corto y sin barba. Viste de forma occidental: traje-chaqueta y corbata. No se observa transformación.
Dueño copistería	Hombre de unos 40 años de edad. De tez morena. De cuerpo esbelto. Con barba y un pañuelo tapando el pelo. Viste ropa occidental. No se aprecia transformación.
Iman	Hombre cercano a los 50 años de edad. Moreno. De estatura alta y complexión media. Con el pelo corto y barba abundante y gris. Viste con una indumentaria propia de Oriente. No se aprecia transformación.
Wadih el-Hage	Hombre de unos 60 años de edad. De estatura baja y complexión media. Moreno. Con el pelo y la barba corta, de color gris. Viste un gorro islámico en la cabeza y el resto de su vestimenta es occidental: pantalones, camisa, jersey. No se observa transformación alguna.
April Brightsky Ray	Mujer africana de unos 60 años de edad, de complexión ancha. Completamente tapada, de cabeza a pies, con un vestido largo de flores y un pañuelo en la cabeza. No se aprecia transformación.
Omar	Hombre alrededor de 55 años de edad. Moreno. Esbelto. Sin pelo y con poca barba. Viste ropa occidental. No se aprecia transformación.
Bandar bin Sultan	Hombre de aproximadamente 40 años de edad. De estatura alta y complexión fuerte. De tez morena. Pelo corto y con perilla. Viste al modo occidental: pantalones y camisa, elegante. No hay transformación en el personaje.
Haifa	Mujer alrededor de 40 años de edad. De estatura y complexión media. Con el pelo largo y vistiendo de forma occidentalizada. No se observa transformación alguna.
Vendedor de joyas	Hombre cercano a los 45 años de edad. Moreno. De estatura media y delgado. El pelo recogido con un turbante y la barba poblada y desaliñada. Viste de forma oriental y con prendas propias occidentales, como un jersey y una chaqueta. No se aprecia transformación.
Ladrón 1	Hombre alrededor de 40 años de edad. De piel morena. De altura y complexión media. Con barba. El pelo recogido con un turbante y vistiendo una túnica larga con un cuchillo agarrado en una especie de cinturón. No hay transformación.
Ladrón 2	Hombre alrededor de 40 años de edad. De piel morena. De altura y complexión media. Sin barba. El pelo recogido con un turbante y vistiendo una túnica larga con un cuchillo agarrado en una especie de cinturón. No se aprecia transformación.

Terrorista 1	Hombre cercano a los 30 años de edad. De compleción media. Moreno. Con el pelo corto y poca barba. La vestimenta se puede definir como occidental: pantalones vaqueros cortos y camiseta. No se observa transformación alguna.
Terrorista 2	Hombre cercano a los 30 años de edad. De figura esbelta. Moreno. Con el pelo largo y rizado, al igual que la barba. La indumentaria es mixta: alterna ropa propia de occidente, como camisetas, con pantalones tipo harem. Antes de atentar contra el USS Cole se produce la única transformación física del personaje, cuando se afeita totalmente la barba.

Tabla n.º 27. Ficha de análisis del resto de personajes de *The Looming Tower*.

Consiguientemente, atendiendo a los 34 personajes que han sido objeto de estudio por su condición de árabes y/o musulmanes se extraen los siguientes resultados:

Se observa que la mayoría de hombres son jóvenes adultos (38,70 %), alrededor de los 30 años, y adultos maduros (51,61 %), en una franja de edad entre 40 y 50 años. Aisladamente aparece un menor de edad de ocho años (3,22 %) y dos hombres mayores de 60 años (6,45 %). Acerca de sus características físicas, el atributo que alcanza el 100 % de las representaciones corresponde al color de la piel: muy morena, oscura. Asimismo, la posesión de cualquier tipo de barba (incluidos bigotes o perillas) también es una característica común que aparece con un 90 % sobre el total de hombres, excluyendo al menor (Walla); en este caso, la barba suele aparecer poblada y desaliñada (46,15 %). Es importante señalar que algunos personajes, los terroristas, han sido partícipes de una transformación física relacionada fundamentalmente con dicho atributo, eliminándolo de su rostro cuando se disponen a atentar; ocurriendo lo mismo con la indumentaria, cambiado la ropa ligada a la cultura oriental por la ropa propia de Occidente. En este sentido, los personajes que visten con ropa asociada a Oriente responden a un 51,61 %. Respecto a sus ocupaciones, la mayoría se relacionan de una u otra forma con organizaciones terroristas, concretamente con Al Qaeda (61,29 %); y además sienten un rechazo y desconfianza por Occidente (93,54 %). Así, se representan como personajes desconfiados, sectarios, violentos y religiosos, utilizando el islam y los supuestos pensamientos/mandatos de Alá como justificación de sus actos de terrorismo. Consecuentemente, en relación a su rol o perspectiva actancial, destaca de manera extraordinaria la posición de personaje antagonista y oponente. De tal modo que, únicamente, aparecen tres personajes que se diferencian enormemente del resto: Ali Soufan, Qamish y Omar, posicionándose como colaboradores y amigos de los estadounidenses. Desde otra perspectiva, reparando en la nacionalidad (aquellas que son

conocidas), se observa una gran variedad: yemení (52,17 %), saudí (21,7 %), egipcia (8,69 %), libanes (4,34 %), keniano (4,34 %), libio (4,34 %) y pakistaní (4,34 %).

Por otro lado, los personajes femeninos, muy reducidos (Hoda Hada, Arpil Brightsky Ray y Haifa), apenas tienen protagonismo en la obra, con apariciones residuales en escenas aisladas. Además, tratándose de personajes secundarios, su importancia es mucho menor respecto a los personajes secundarios masculinos; por tanto, el conocimiento sobre la vida de las mismas es aún menor, impidiendo profundizar en el estudio. Aun así, se aprecia que siempre son representadas como “la esposa de”, en estos casos: la esposa de Khalid al-Mihdhar, la esposa de Wadih el-Hage y la esposa de Bandar bin Sultan, respectivamente. Tampoco los personajes femeninos presentan la homogeneidad destacada de los personajes masculinos (edad, características físicas, indumentaria...), y su nacionalidad es totalmente distinta: yemení, keniana y saudí. El personaje más interesante, quizás con mayor relevancia sobre las tres, es el de Hoda Hada. Se conoce que su unión con al-Mihdhar fue a través de un matrimonio pactado por parte de sus padres, y al mismo tiempo es una mujer poco cualificada, visibilizando así algunos estereotipos sobre las mujeres árabes. También su índice de radicalismo es muy elevado, apoyando a su marido en la misión de atacar contra los estadounidenses porque entiende que habrá una recompensa de Alá; hecho que demuestra la educación y cultura que ha recibido desde su infancia. Aunque, la desconfianza y el rechazo por Occidente son atributos que se representan mediante todos los personajes femeninos, de igual modo que ocurría con los personajes masculinos.

Por último, los personajes de apoyo y/o ambientación guardan una gran uniformidad: alrededor de un 87 % corresponden a hombres árabes sin diálogos, el 5 % a niños árabes, los cuales suelen estar armados, el 4 % a personajes africanos, el 3 % a estadounidenses y únicamente aparece un 1 % de personajes femeninos árabes. Respecto a la representación del grupo más abultado, los hombres árabes, se dividen principalmente en terroristas (con barbas, turbantes y túnicas amplias) y militares y policías. Los niños se muestran fundamentalmente en campamentos de Al Qaeda, aunque también en las calles; en cualquier caso, suelen portar un arma: el famoso ak-47. La aparición de personajes africanos es numerosa en algunos episodios, sobre todo antes, durante y después del atentado terrorista en la embajada estadounidense de Nairobi (Kenia), gran parte de ellos ciudadanos heridos. El pequeño porcentaje de estadounidenses son agentes del FBI, de la CIA y militares. Y las mínimas mujeres

árabes (utilizando siempre el velo) se presentan como casos aislados entre masas de hombres o, excepcionalmente, como periodistas en la redacción árabe de Londres.

4.1.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios.

Después de estudiar a los personajes de forma individual y, posteriormente, plasmar los datos globales en forma de resultados, se recurre una vez más al análisis narrativo, profundizando en los propios personajes junto a las acciones que realizan, los conflictos e intereses religiosos, y los espacios que se recorren en *The Looming Tower* (historia inspirada en hechos reales, tal y como se muestra al inicio del drama, que abarca desde 1998 hasta 2001).

Primeramente, es importante señalar que toda la obra gira en torno a los actos de terrorismo llevados a cabo por los personajes árabes y musulmanes, tanto en Oriente (atentado en la embajada estadounidense de Kenia y en el USS Cole) como en Occidente (11S), los cuales son investigados, perseguidos y combatidos por los personajes estadounidenses, agentes del FBI y de la CIA. De esta forma, la mayoría de las acciones de árabes y musulmanes son activas y violentas (atentados, asesinatos, traiciones, etc.), contrastando con las acciones estadounidenses, donde no se aprecia violencia alguna a excepción de un ataque con drones sobre campamentos de Afganistán (en teoría de Al Qaeda) como represalia al ataque a la embajada de Estados Unidos en Nairobi. Asimismo, las acciones “negativas” estadounidenses se intentan justificar mientras que las producidas por árabes y musulmanes no, culpando en primer y último término a la religión; ya no solo actos de terrorismo, que sin duda no tienen justificación, al igual que cualquier tipo de violencia, sino acciones cotidianas o poco relevantes de árabes y musulmanes que afectan en cierta medida a los intereses estadounidenses.

El conflicto Occidente-Oriente, cristiano-musulmán, se representa constantemente mediante las notables y visibles diferencias de los personajes estadounidenses y árabes, rodeados por un clima de inseguridad y violencia. Así, cuando una de las amantes de John O'Neill le pregunta qué tal el día, este responde: “Intentando pillar a los malos” (E1, 17:47-17:49), y en otro momento expone: “Están aquí, en Estados Unidos, en Londres, en Afganistán, Kenia, Tanzania... y nosotros no tenemos ni idea a qué nos enfrentamos” (E5, 41:46-42:06). Por el contexto de la conversación, indudablemente, los malos son los árabes y musulmanes; sobre todo teniendo de referencia los mensajes

enviados desde Oriente a Occidente, como la publicación de un mensaje de Ayman az-Zawahiri en un periódico londinense, dirigido por árabes (con los cuales parecen tener una buena relación): “Podemos enfrentarnos a Estados Unidos, no nos da miedo cometer agresiones. Sufrimos y sobrevivimos a los bombardeos soviéticos durante 10 años en Afganistán. Estamos preparados para hacer más sacrificios. La guerra recién acaba de empezar” (E3, 27:19-28:38).

En general, la mayoría de imágenes de árabes y musulmanes guardan cierta similitud, a pesar de estar en diferentes puntos geográficos: Londres, Egipto, Albania, Kenia, Yemen o Estados Unidos. Parece que todos son exactamente iguales, como si la violencia, en sus diferentes tipologías, fuera algo intrínseco al islam. La cultura oriental (árabe) se representa como beligerante y peligrosa. Estas características se muestran en diferentes y múltiples escenas. Por ejemplo, en El Cairo, un grupo de ciudadanos (niños, mujeres y hombres), sin aparente involucración en un grupo terrorista, se van “pasando” entre ellos un libro de oraciones, el Corán. Cuando llega a su destino final irrumpe la policía y comienzan las detenciones por posible amenaza terrorista; dentro del Corán había un pendrive con un archivo que contenía información sobre Al Qaeda y una lista de posibles objetivos. Otra detención similar ocurre en Tirana, donde la policía asalta la casa de una célula terrorista que estaba fabricando bombas caseras. O cuando en Brooklyn, Abdel Ghani Meskini, un arabo-estadounidense, sale huyendo de su propio coche justo antes de un control policial porque en el maletero tenía material para fabricar explosivos. Otro ejemplo de violencia ocurre en Nairobi, cuando un grupo de africanos musulmanes proporciona una paliza a un paisano suyo por haber hablado con un agente del FBI. Lógicamente, los casos más claros de violencia y de actos irracionales son las acciones terroristas. En el mismo lugar, Nairobi, dos chicos que no superan la treintena de edad (uno africano y otro árabe, Mohamad al-Owhali) atacan con un camión-bomba contra la embajada estadounidense. Mismo caso que en el puerto de Adén, cuando tres jóvenes (incluido Walla) navegan en una barca-bomba para hacerla estallar contra el USS Cole. Las imágenes de este atentado aparecen en la televisión estadounidense y los árabes que se encuentran allí parecen alegrarse al ver dicha noticia: la destrucción del buque. Este tipo de representaciones solo hace confirmar el fundamentalismo, fanatismo y radicalismo árabe y musulmán, sin distinciones personales; los personajes se construyen como un grupo homogéneo. Además, las acciones terroristas están financiadas por los propios ciudadanos árabes que viven en Estados Unidos, como se advierte en algunas escenas donde se produce una

recaudación de fondos, con el objetivo de ayudar a la causa. El mismo embajador saudí y su esposa (Bandar bin Sultan y Haifa) son partícipes. Hecho que demuestra que, el enemigo, también está dentro de “casa”.

Como se observa, el denominador común es el islam: las personas que ejercen la violencia son de diferentes nacionalidades, pero siguen la misma doctrina religiosa. Hasta el momento, los ejemplos de representaciones de violencia se han producido desde personajes árabes o musulmanes hacia los personajes occidentales, pero también se produce violencia entre árabes y musulmanes. Aunque, cierto es que únicamente aparece sobre un personaje, Ali Soufan, árabe y musulmán que, casualmente, trabaja para el FBI en la unidad de antiterrorismo; hecho que revela el sesgo y manipulación propagandística en las representaciones, como se estudiará con más amplitud en la parte final del presente análisis.

El agente Ali Soufan sufre en sí mismo la violencia, la desconfianza y la traición en Yemen. En primer lugar, la violencia se percibe cuando un niño le apunta con un ak-47 e intenta dispararle. El niño, que no supera los 10 años de edad, le confunde con una persona occidental porque viste con traje, no con un *thawb* o *suriyah*, como la mayoría de árabes de la zona. Entonces Soufan le habla en árabe y el niño, sorprendido, baja el arma y se va corriendo. En segundo lugar, la desconfianza por parte de Amin, policía yemení, quien no comprende cómo un árabe puede trabajar para Estados Unidos, motivo por el que decide no hablar en árabe con Soufan, solo en inglés. También la desconfianza de Jamal al-Badawi, prisionero por la posible involucración en el atentado del USS Cole al estar la barca con la que tuvo lugar la acción a su nombre, quien le dice en un interrogatorio: “No. Trabajas para el Mosad. Una marioneta de los judíos de Israel. Deshonras el nombre de tu padre, Soufan” (E7, 31:32-31:47). En tercer lugar, la traición, cuando paseando por las calles de Adén observa un escaparate de joyas y el comerciante le saluda y le invita a pasar. Inmediatamente después dos hombres aparecen a su espalda y después de golpearle le quitan el dinero y los zapatos. Soufan decide no defenderse, a pesar de tener una pistola. Condena el acto del comerciante y de los ladrones, todos ellos árabes y musulmanes, y sale de la tienda con gesto contrariado.

Por otro lado, el deseo del hombre árabe por la mujer occidental es protagonista en algunas acciones. Así, Mohamad al-Owhali, después de embarcar en el avión que le llevará de Islamabad a Nairobi, mira con cierto deseo sexual a la azafata (occidental) que está sirviendo botellas de agua en la cabina de pasajeros. Mismo deseo que aparece también en los ojos de Mohamed Atta, cuando está comprando los billetes de avión

(11S) y no aparta la vista del escote de la agente de viajes (occidental). O cuando agentes de la CIA descubren revistas pornográficas con mujeres blancas dentro de la maleta de uno de estos terroristas. Aunque el caso más grotesco ocurre el día antes al 11S, cuando Atta invita a todos los terroristas a un club de alterne y acaban en una habitación con prostitutas (morenas, rubias y pelirrojas). Sin duda, esta última acción es para afianzar el plan de atentar en EE. UU., porque Atta les está mostrando todo lo que conseguirán una vez que hayan servido a Alá.

Para finalizar, hay una acción aislada cuya representación podría estar totalmente ausente porque no tiene ningún tipo de relevancia, ni siquiera en el contexto en el que se produce, de ahí la importancia de explicarla. Ocurre en Afganistán, en un campamento de Al Qaeda. Aparece una mujer árabe planchando una prenda de ropa y en ese momento bebe agua y la escupe sobre la vestimenta para humedecerla. La mujer no vuelve a aparecer, por tanto, la importancia de esa imagen es nula. Este tipo de construcción y representación únicamente sirve para plasmar el atraso de la sociedad árabe en comparación con la sociedad occidental e, incluso, la ausencia de higiene.

En relación a la representación de ideologías, la religión, y concretamente el islam, ocupa un papel protagonista a lo largo de toda la serie; de tal modo que, los personajes árabes y musulmanes, cuyas diferencias son ausentes en representación, ya que parece que ambos conceptos son idénticos, no manifiestan tener otra ideología más allá de la religiosa. Mientras tanto, los personajes estadounidenses, la mayoría de ellos cristianos, se posicionan como defensores de la paz mundial, que para ellos se encuentra lejos de la doctrina islámica; no diferenciando el fundamentalismo o el radicalismo existente en todas las religiones o ideologías. Consecuentemente, la posición de los personajes estadounidenses (agentes del FBI y de la CIA) es diametralmente opuesta al islam y, en general, a todo lo relacionado con Oriente.

En el primer episodio se muestran imágenes reales de una entrevista que realizó un medio estadounidense a Osama bin Laden, quien se pronunció de la siguiente manera: “Soy sirviente de Alá y obedezco sus órdenes. Una de esas órdenes es luchar por la palabra de Alá y debemos seguir luchando hasta que los estadounidenses se vayan de los países islámicos (...) Estados Unidos no tiene vergüenza. Los peores ladrones que hay en el mundo y los peores terroristas son los estadounidenses. Lo único que puede detenerlos es una represalia. No diferenciamos entre militares y civiles. Para nosotros, todos son enemigos” (E1, 10:16-11:15). Como se ha explicado anteriormente, Osama bin Laden, al no ser interpretado por ningún actor, es decir, no se trata de un personaje,

no ha sido analizada su construcción y representación, sin embargo, su discurso, y el posicionamiento del mismo en la trama (al principio), es una clara evidencia de la futura ideología de los personajes que participarán en *The Looming Tower*, ya que para ellos será su héroe, su líder, la persona que les guíe. En este mismo sentido, curiosamente, solo aparece un imán en la serie, cuya mezquita está en Londres, fuera de Oriente, y el cual se muestra violento e incita a luchar contra los infieles en Afganistán y en Pakistán, porque según él es una obligación de todos (los musulmanes).

En cualquier caso, ya sean unos personajes u otros, la religión, y el uso que hacen de ella, la interpretación individual, aparece como parte fundamental de sus vidas: las oraciones del día, arrodillarse ante Dios, seguir los preceptos del Corán... Por ejemplo, se observa inequívocamente con el único personaje de carácter principal árabe y musulmán, el agente del FBI de contraterrorismo Ali Soufan. Este decide salir de un juicio (sobre el 11S) porque ha llegado la hora del rezo; a continuación, se dirige hasta el baño, se quita los zapatos, se arrodilla y comienza a rezar. Este tipo de acciones se replican con frecuencia a lo largo de la obra, en otro contexto, como, por ejemplo, cuando se está produciendo el interrogatorio a una persona involucrada en el atentado contra el USS Cole y Amin, policía yemení, comunica a John O'Neill que el interrogatorio debe acabar porque es la hora del rezo y él no trabaja.

Por otro lado, el fundamentalismo y radicalismo también se representa en múltiples ocasiones. Así, en una conversación entre Ali Soufan y John O'Neill, hablan de una ideología a nivel celular. Dice Soufan: "Para ellos la inmolación es la más pura de las poesías. Está más allá de la poesía, es la eternidad" (E4, 08:10-08:16). Y O'Neill referencia a 72 vírgenes que le esperan cuando mueran; a lo que replica Soufan: "No solo 72 vírgenes jefe... vírgenes, rubias y pelirrojas, con unos pechos bonitos y alucinantes ojos (...) [Como] suecas, alemanas, irlandesas, rusas..." (E4, 08:42-08:55). Después de este "llamativo" diálogo, Ali Soufan expone que todo esto no está escrito en el Corán, sino que es una visión distorsionada. La misma que parecen tener el terrorista Khalid al-Mihdhar y su esposa Hoda Hada, quien, cuando sabe que Khalid va a morir atentando en Estados Unidos (11S) le dice en diferentes momentos: "Una pequeña parte de mí desea que sirvieras sin dejarnos, pero sé que habrá una recompensa" (E5, 10:10-10:18) y "Dios necesita que seas fuerte (...) Él siempre encuentra el camino, ve en paz" (E8, 16:10-16:37). Es importante señalar que Hoda está embarazada de su segundo hijo, y ante las dudas de su esposo, es ella quien le anima a atentar. Después del 11S, un miembro de Al Qaeda (burócrata), le lleva a Hoda Hada un sobre con dinero de parte

del jeque Osama, y le dice: “Traemos buenísimas noticias. Khalid al-Mihdhar... se ha convertido en mártir, y te espera a ti y a sus hijos en el paraíso” (E10, 24:12-24:28). Y ella responde: “Me siento más cerca de Alá” (E10, 24:48-24-50).

Por último, otros ejemplos de la representación distorsionada del islam también se muestran tras el 11S, cuando los propios policías yemeníes justifican la acción por la política exterior de Estados Unidos: “Es por la política exterior de EE. UU... al ocupar nuestra Tierra Santa deberían haber sabido que esto pasaría” (E10, 09:48-09:55); o cuando Abu Jandal (terrorista encarcelado y ex guardaespaldas de bin Laden) reitera en su interrogatorio que: “Los hombres cumplen su pacto con Alá (...) expulsar a judíos y cristianos de Arabia y dejar solo a musulmanes, así está escrito (...) en el sagrado Corán” (E10, 36:23-36:50). Por consiguiente, se observa la importancia del islam en absolutamente todos los personajes árabes y musulmanes, ya sean terroristas (como gran parte de ellos) o policías y empleados de gobiernos árabes. Asimismo, se visibiliza la confrontación entre los personajes estadounidenses y los personajes árabes a razón de las creencias religiosas. Al igual que, a excepción de Ali Soufan, su amigo Omar y el general Qamish, los personajes árabes tienen una postura de desconfianza hacia Occidente y podría afirmarse que, en diferente grado, cierto índice de radicalismo.

En otro orden de ideas, los espacios representados son numerosos, alternando países occidentales, como Estados Unidos o Inglaterra, con países africanos, como Egipto, Kenia o Tanzania, y en mayor medida, países de Oriente, destacando Afganistán, Yemen o Pakistán, lugares donde transcurre fundamentalmente la acción narrativa. Se establece una clara diferencia entre los ambientes occidentales y orientales, además de una polarizada y evidente diferencia cultural, África y Oriente es representado bajo el prisma del atraso y el empobrecimiento. Quizás la ciudad que presenta una mayor diferencia respecto a estas características sea El Cairo, que se muestra como un lugar industrializado y, *a priori*, sin signos de pobreza o suciedad. Sin embargo, no ocurre lo mismo con los múltiples territorios que se muestran de Afganistán, Pakistán o Yemen.

Así, en los diferentes lugares de Afganistán aparece un denominador común: el desierto, la pobreza y los campamentos (de entrenamiento) de Al Qaeda, bajo unas condiciones muy precarias; en un ambiente desértico, lleno de arena y con escasa vegetación, aparecen cabañas y haimas iluminadas por un sol que se intuye abrasador. Por otro lado, en Islamabad, se muestran mercados abarrotados de gente (población árabe con túnicas y turbantes), envueltos en un absoluto desorden y ruido intenso. Y en Yemen se visibilizan caminos de tierra por donde intentan circular autobuses

destartalados con maletas en el techo del mismo, o ruinas y edificios semidestruidos. Además, incluso la comisaría de policía, especialmente sus baños, aparecen con un aspecto de suciedad y abandono, al igual que las viviendas (que ocupan los terroristas), que parecen zulos.

Otro asunto que llama la atención, a pesar de estar iniciándose el nuevo siglo (años 1998-2001), es la ausencia de nuevas tecnologías en Oriente, como teléfonos, ordenadores y videocámaras. Ejemplo de ello sería cuando Walla, quién se crio en un campamento junto a bin Laden, se sorprende y queda fascinado al ver por vez primera una cámara, al igual que se asusta al “hacer zoom” sin comprender lo que ocurre.

En definitiva, los países orientales se representan generalmente desde una misma perspectiva: lugares empobrecidos y ruinosos bajo un ambiente decadente y sin acceso a las nuevas tecnologías.

4.2.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos.

Este apartado se centra en el estudio y análisis de los estereotipos occidentales sobre árabes y musulmanes, atendiendo a los estereotipos vertidos en los propios diálogos de los personajes, como aquellos que se representan visualmente a través de los mismos. Los dos fenómenos se manifiestan en *The Looming Tower*, aunque en diferente grado: los estereotipos verbales son mucho menores que los que se muestran a través de la imagen. Tal es así que se tratan de casos aislados, pero particularmente interesantes de analizar. Por ende, primero se estudian algunos de los fenómenos menores a modo de ejemplo (mediante el diálogo), y después los estereotipos en su conjunto, abarcando todas las representaciones y plasmándolas en el apartado que nos ocupa lugar en forma de resultados; todo ello con la ayuda de la ficha analítica n.º 2.

4.2.3.1. Estudio de los estereotipos verbales.

a) “Los musulmanes no beben alcohol”⁵³.

El diálogo de la escena a analizar ocurre en el episodio primero (1x01). Los personajes involucrados son Ali Soufan y John O’Neill, quienes se encuentran en un pub tomando algo y manteniendo una charla informal acerca del caso que están investigando. En un momento de la conversación, Soufan le comenta a su jefe que es un musulmán bebedor

⁵³ Este caso, por la excepcionalidad del mismo, se estudia ampliamente en el presente apartado, aunque no se trate de un verdadero estereotipo.

y que trabaja en el FBI por una apuesta: ver si entraba o no en el cuerpo, por su condición de árabe. El dato importante aquí es la condición de bebedor, ya que Soufan lo presenta como si él se tratase de una excepción (1 de 100), y se ríe de esa situación. Pero no es el único personaje árabe y musulmán que bebe alcohol. Así se manifiesta en el restaurante de su amigo Omar cuando Soufan se encuentra cenando con Heather, su futura novia, y es llamado por O'Neill para una misión. Soufan debe abandonar la cena y, después de disculparse, pide a Omar (árabe y musulmán) que acompañe a Heather. Finalmente, estos dos acaban cenando juntos y bebiendo vino.

Un caso contrario, es decir, musulmán no bebedor, aparece con el personaje de Anas al-Liby, un informático de Al Qaeda y partícipe del atentado en la embajada estadounidense de Nairobi. Este, según su casera, quien le tiene un gran afecto por el buen comportamiento como inquilino, no come cerdo ni bebe alcohol.

De este modo, por un lado, se representan acciones que rompen el pensamiento occidental sobre los musulmanes. Sin embargo, en dichas acciones intervienen dos personajes que, como se ha expuesto anteriormente, son los únicos, junto con el general Qamish, que no tienen ningún grado de radicalismo ni desconfianza hacia Occidente. Y, en cambio, los demás personajes árabes, en su mayoría terroristas o enemigos de Estados Unidos, son representados como no consumidores de cerdo ni de alcohol. Este tipo de representación no es casual. Comienza a vislumbrarse una nueva forma de construcción de árabes y musulmanes, en base a su posición en la narración: buenos o malos.

Realmente, el pensamiento occidental sobre que los musulmanes no beben alcohol no es un estereotipo, ya que el Corán prohíbe explícitamente el consumo de cualquier bebida alcohólica; aunque en los últimos años hay voces autorizadas que han expuesto que los musulmanes pueden tomar bebidas con un máximo de hasta 0,5 % grados de alcohol. En cualquier caso, este tipo de representaciones (unos sí y otros no), puede llevar a equívoco. Y sin duda, el construir a los personajes árabes y musulmanes, aliados de Estados Unidos, como bebedores, en oposición a los enemigos, no bebedores, hace visible una distinción y diferenciación que conlleva a la configuración de un modelo en la representación de árabes y musulmanes: se les está despojando de su religión y de su cultura, incluso de su libre derecho a no consumir alcohol, para que así puedan ser considerados aliados y no sospechosos de terroristas, porque, de no ser así, pueden ser considerados radicales. Esto último se ejemplifica nítidamente en otra escena. En Londres, un agente de antiterrorismo desconfía de Ali Soufan por su

condición de árabe y musulmán y le invita a una copa de whisky. El agente quiere comprobar si bebe o no (como si ese acto fuera importante para él o demostrase algún hecho), y hasta que Soufan no toma la copa de whisky no comienza a confiar en él.

b) El hombre árabe o musulmán como patriarcal.

El siguiente diálogo a estudiar también se produce en el episodio primero (1x01). La escena transcurre en Nairobi, en la casa de una familia africana y musulmana. El agente del FBI Robert Chesney registra las habitaciones en busca de información sobre Al Qaeda y bin Laden, bajo la atenta y desconfiada mirada de April Brightsky Ray. En mitad del registro llega a la casa Wadih el-Hage (exsecretario de bin Laden), y al ver que su esposa estaba a solas con un hombre, comenta enfadado: “¿Qué haces a solas con mi mujer?” (E1, 21:11- 21:13).

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 28):

<i>Quién habla</i>	<i>Wadih el-Hage</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Baja
<i>Quién es el receptor</i>	Robert Chesney
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Medio-alta
<i>Qué dice</i>	“¿Qué haces a solas con mi mujer?”
<i>Cuándo lo dice</i>	Cuando encuentra a Chesney en su casa
<i>Con qué actitud</i>	Enfadado, protector, autoritario
<i>Por qué lo dice</i>	No comprende que su mujer esté a solas en una habitación con otro hombre

Tabla n.º 28. Ficha de análisis de estereotipos (el hombre árabe y musulmán como patriarcal).

Se manifiesta así la figura patriarcal, la dominación masculina, la falta de libertad de la mujer e, incluso, el sometimiento de esta a las órdenes del patriarca. En vez de interesarse en saber quién era ese hombre o por qué estaba registrando su casa, lo primero que pregunta es: “¿Qué haces a solas con mi mujer?”.

c) La poliginia en la sociedad árabe.

La última escena a analizar pertenece al tercer episodio (1x03). En un pub de Londres se encuentran John O’Neill, Ali Soufan y un agente inglés tomando unas copas. En mitad de una conversación trivial, O’Neill observa a un grupo de cinco mujeres y les dice a sus compañeros: “Me gustaría ser musulmán para tener cinco esposas” (E3, 24:54-24:57). Después se dirige a ellas bailando y se sienta en el sofá que están ocupando.

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 29):

<i>Quién habla</i>	<i>John O'Neill</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Media-alta
<i>Quién es el receptor</i>	Ali Soufan
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Media-baja
<i>Qué dice</i>	“Me gustaría ser musulmán para tener cinco esposas”
<i>Cuándo lo dice</i>	Cuando ve a un grupo de cinco mujeres
<i>Con qué actitud</i>	Relajado, gracioso
<i>Por qué lo dice</i>	Porque le gustaría tener relaciones con todas las mujeres que está viendo en el bar

Tabla n.º 29. Ficha de análisis de estereotipos (la poliginia en la sociedad árabe).

Primeramente, hay que recordar que John O'Neill está casado y tiene dos niñas; pero no solo eso, también tiene dos amantes. Sin embargo, observa a unas desconocidas en un bar y no duda en ir a intentar seducirlas. El análisis es simple, en ese momento tiene envidia de la posibilidad de tener varias esposas, como él piensa que las tienen los musulmanes. Sin duda se trata de un estereotipo, ya que la poligamia actualmente se encuentra restringida en muchos países de Oriente, e incluso prohibida; y cierto es que en algunos países existe la posibilidad (derecho) de tener hasta cuatro esposas, pero bajo algunas condiciones (como fue explicado en el marco teórico correspondiente al bloque II). Aun así, el porcentaje de musulmanes con varias esposas es mínimo.

4.2.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos.

El resultado del análisis de contenido realizado sobre la temporada única de *The Looming Tower* se muestra a continuación en forma de tablas. Se ha ejecutado un visionado múltiple de la obra, permitiendo averiguar así la presencia o ausencia de los temas que han sido previamente establecidos en el marco teórico y en la metodología de la presente tesis doctoral. De esta manera, al igual que ocurrió en el análisis de *Homeland*, y que se repetirá en los análisis de *Jack Ryan* y *Strike Back*, aparecen tres tablas: la primera, abarcando los temas que se han relacionado con la sociedad árabe y/o musulmana; la segunda, centrándose en los temas que han sido asociados a la mujer árabe y/o musulmana; y en último lugar, una tercera sobre los temas que se han utilizado para estereotipar al hombre árabe y/o musulmán.

Sobre la sociedad árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
La cultura árabe como beligerante y violenta	X	
El mundo oriental como misterioso o exótico	X	
El islam ligado a la violencia	X	
Los musulmanes como personas muy religiosas	X	
La pobreza en el mundo árabe	X	
El atraso en la sociedad oriental	X	
El deseo oriental de aterrorizar a Occidente	X	
El desierto o los camellos como símbolo	X	
Sociedad inferior y culturalmente atrasada	X	
Los árabes y su relación con el petróleo		X
Los árabes como una civilización salvaje	X	
Prioridad del islam sobre las demás esferas	X	
Los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales	X	
El jeque como persona rica, caprichosa, despreciable	X	
La violencia en el territorio árabe	X	

Tabla n.º 30. Ficha de análisis sobre la sociedad árabe y/o musulmana.

En relación a la tabla n.º 30, la cual se centra en los estereotipos occidentales sobre los árabes y musulmanes, se manifiestan todos los ítems propuesto a excepción de uno: “los árabes y su relación con el petróleo”. Por tanto, con un acierto de un 93,33 % sobre los temas seleccionados, se puede afirmar que la construcción narrativa de *The Looming Tower*, y en consecuencia su representación (personajes, acciones, espacios...), se basa principalmente en ideas estereotípicas que han sido vinculadas enérgicamente a la población árabe y/o musulmana.

Sobre la mujer árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
El pañuelo como obligación en el islam	X	
Violencia contra la mujer		X
Victimización de la mujer		X
Clitoridectomía		X
Poliginia	X	
La mujer sin libertad	X	
Matrimonios pactados	X	
La mujer ignorante, sumisa y sensual	X	
Ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas	X	
Uso permanente del velo	X	
La indumentaria en la mujer árabe	X	

Tabla n.º 31. Ficha de análisis sobre la mujer árabe y/o musulmana.

Respecto a los temas estereotípicos que han sido ligados a la mujer árabe y/o musulmana desde Occidente (tabla n.º 31), aparecen la gran mayoría de ellos (72,72 %), ausentándose exclusivamente: “violencia contra la mujer”, “victimización de la mujer” y “clitoridectomía”. Acerca de los temas presentes, se cree pertinente indicar que los ítems “la mujer sin libertad”, “la mujer ignorante, sumisa y sensual”, y “ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas”, contrasta enormemente con los personajes femeninos occidentales, ya que aparecen mujeres, desde agentes del FBI o la CIA, hasta embajadoras, que están muy cualificadas y, por supuesto, tienen libertad y autonomía para desarrollar sus acciones. Así, se podría señalar que la construcción de personajes femeninos, teniendo en cuenta que son una minoría, se basa en un modelo que busca a propósito la diferencia con Occidente a través de la polarización entre personajes femeninos occidentales y orientales, sobre todo en asuntos que abarcan en mayor medida la dimensión psicosocial y no tanto la dimensión física, es decir, diferencias más allá de las apariencias (indumentaria).

Sobre el hombre árabe y/o musulmán	Presente	Ausente
Violento y terrorista	X	
Villano, bufones, déspotas...	X	
Patriarcales	X	
Hostiles, agresivos, incivilizados...	X	
Fanáticos religiosos	X	
Depravación / deseos por la mujer occidental	X	
La indumentaria del hombre árabe	X	

Tabla n.º 32. Ficha de análisis sobre el hombre árabe y/o musulmana.

Por último, los datos arrojados en la tabla n.º 32 son claros y contundentes. La representación masculina de personajes árabes y musulmanes se sustenta totalmente (100 %) en temas estereotípicos que han sido ligados sistemáticamente a estos desde la población occidental. Los datos revelan que se produce una construcción banal y superficial, utilizando fáciles estereotipos y huyendo de la creación de personajes más complejos que puedan combatir a los mismos.

4.2.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.

Para finalizar el análisis de *The Looming Tower* se atiende a la construcción y representación del enemigo en la obra, utilizando para ello la ficha de análisis n.º 3, desarrollada en el diseño metodológico (bloque III). Por tanto, se comprueba la disposición o carencia de estos tres elementos: la existencia de una situación de conflicto e inseguridad a nivel nacional, la posible identificación de dos bandos bien diferenciados (nosotros y ellos / los otros), y la aparición de un líder carismático sobre el que recae toda la responsabilidad de los actos fatídicos. Además, siguiendo la teoría de la propaganda de guerra, algunos elementos se suman al estudio: 1. ¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo! 2. ¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra! 3. El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado. 4. ¡Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares! 5. El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna. 6. El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales.

The Looming Tower tiene una particularidad que no se puede olvidar: es una historia inspirada en hechos reales, como se anuncia al inicio de cada episodio; pero también se expone que los hechos presentados se han exagerado para aportar mayor dramatismo. Es decir, desde el comienzo de la obra se manifiesta que hay elementos que únicamente corresponde a la ficción. Algunos de estos elementos, sin duda, podrían guardar relación con la construcción de personajes, sobre todo de los que son configurados como el enemigo. La narración de *The Looming Tower* gira en torno al 11S, se trata de una historia cronológica a partir 1998 y hasta 2001, que recorre varios atentados terroristas, desde su planificación hasta su ejecución, como el atentado en la embajada estadounidense de Nairobi, el perpetrado en el USS Cole y el 11S. Alrededor de estos actos terroristas (reales), a día de hoy todavía hay incógnitas, ya que la información que ha trascendido, tanto en canales oficiales como en medios informativos se basa en posibles hipótesis de lo ocurrido (las actuaciones de antes, durante y después del grupo terrorista en cuestión, Al Qaeda). Conocer absolutamente la verdad a ciencia cierta es una empresa extremadamente difícil. Motivo por el cual, lo representado en pantalla, especialmente aquello relacionado con los personajes moldeados como terroristas, indudablemente, es una construcción intencionada de dichos personajes, aunque pueda haber asuntos veraces o, incluso, características reales de los mismos.

Profundizando en la narrativa y en los personajes considerados enemigos, llama poderosamente la atención la presencia de terroristas árabes en diversos lugares

geográficos: en Yemen, Afganistán, Arabia Saudí, Kenia, Malasia, Albania, Inglaterra o Estados Unidos, entre otros; prácticamente en todos los continentes. El mismo John O'Neill dice: "Están aquí, en Estados Unidos, en Londres, en Afganistán, en Kenia, en Tanzania... y nosotros no tenemos ni idea de a qué nos enfrentamos" (E5, 41:46-42:06). Asimismo, los terroristas principalmente son hombres y niños, pero sus familias también están involucradas, como se ha visto anteriormente. Así, consecuentemente, las relaciones terroristas se expanden por múltiples lares y logran la aceptación de una ciudadanía muy diversa, pero con una característica común: todos son árabes. Médicos, periodistas, profesores, comerciantes, administradores, diplomáticos... todos acaban relacionados con la actividad terrorista. De esa forma, parece que todos los árabes y musulmanes son iguales. Todos son enemigos de Estados Unidos. Se cumple de este modo una de las reglas propagandísticas más básicas: la simplificación y el enemigo único. Y la exageración y desfiguración del enemigo también se representan a través de imágenes extremadamente duras, como el entrenamiento militar de todos los niños árabes, o incluso haciendo partícipes a la propia policía árabe (yemení) de los actos terroristas cuando no eran responsables directos de lo ocurrido. Se construye una sociedad árabe bajo la cultura de la violencia, culpando a su religión, el islam, de todos los actos terroristas; mientras que se destaca la diferencia con Occidente, una tierra de paz y armonía que intenta luchar contra el terrorismo. Además, la inserción continuada de imágenes reales de los atentados, con miles de personas heridas y asesinadas, facilita la identificación y empatía occidental, produciendo todavía más, si cabe, un rechazo hacia Oriente y posibilitando la absorción de esas imágenes ficcionales, de esos personajes creados, como algo real y auténtico, sobre todo teniendo en cuenta la etiqueta de "inspirado en hechos reales".

Consiguientemente, buscando la presencia o ausencia de los tres elementos de la ficha analítica n.º 3, se observan los siguientes resultados (tabla n.º 33):

Situación de conflicto e inseguridad nacional
Como se ha expuesto, <i>The Looming Tower</i> es una miniserie que intenta abarcar tanto la actividad terrorista como las acciones del FBI y la CIA en materia de antiterrorismo; lo que conlleva inequívocamente a una situación de inseguridad nacional y conflicto, en este caso, con Al Qaeda en Oriente, aunque el enemigo, como se ha visto, también está en suelo estadounidense. Desde el primer episodio, cuando se produce el atentado terrorista en la embajada estadounidense de Nairobi, Estados Unidos entra en una situación de conflicto e inseguridad nacional, que aumenta con el atentado en el USS Cole y culmina el 11 de septiembre de 2001. Además, en todo este recorrido, a lo largo de los 10 episodios, las conversaciones y notables

desacuerdos entre agentes del FBI y la CIA aumentan la sensación de peligro e inestabilidad nacional. El conflicto ya no es solo externo, con Oriente, sino que es interno, desarrollándose dentro del propio gobierno. Por tanto, estos elementos de conflicto e inseguridad nacional se presentan de manera sobresaliente.

Identificación de dos bandos (nosotros y ellos)

La identificación de dos bandos claramente definidos se subraya constantemente en *The Looming Tower*. El conflicto Occidente-Oriente se define como algo perpetuo, donde los estadounidenses, junto con Ali Soufan, su amigo Omar y el general Qamish, se posicionan de manera polarizada al resto de árabes y musulmanes. Realmente no se manifiesta un conflicto y enfrentamiento entre estadounidenses y terroristas, sino que el bando contrario, aquel peligroso *otro*, engloba casi sin excepción a todos los árabes, siguiendo las reglas propagandistas expuestas con anterioridad. Las personas involucradas en los atentados terroristas de Al Qaeda no solo son terroristas, son ciudadanos aparentemente insignificantes y sin relación con organizaciones terroristas. Se representa así al conjunto de la sociedad árabe como un “todo” peligroso y despiadado, bando contrario de los estadounidenses (los buenos).

Presencia de un líder carismático y culpable de todo

En gran parte de las conversaciones del FBI y de la CIA aparece el nombre de Osama bin Laden, líder de la organización terrorista Al Qaeda, definido en términos absolutamente negativos. Acerca de este individuo se produce una interesante conversación entre los agentes Soufan y O’Neill: “Al Qaeda no es una forma enemiga normal (...) bin Laden defiende una ideología que existe a nivel celular, el cáncer en su definición más básica, es la multiplicidad de células y Al Qaeda es un cáncer (...) No vamos a acabar con Al Qaeda simplemente matando al jefe” (E4, 07:29-08:09). Así, Osama bin Laden se construye como ese líder carismático culpable de todo, sin embargo, nunca es representado a través de un personaje. Sus pocas apariciones son grabaciones reales que él mismo envió a los medios de comunicación, la mayoría amenazando a Estados Unidos. En consecuencia, en términos visuales, a través de un personaje de ficción, el mayor enemigo es Ayman az-Zawahiri, posicionado al mismo nivel que bin Laden en los apuntes del FBI y de la CIA. Tal es así que, az-Zawahiri es el responsable de los tres importantes atentados que ocurren (embajada estadounidense, USS Cole y 11S), quién organiza e inicia los planes de los ataques.

Tabla n.º 33. Ficha de análisis propaganda (a).

De tal modo que, visto lo cual, se puede afirmar que los personajes árabes y musulmanes, de forma generalizada, son representados como enemigos de Estados Unidos, y a su vez, por dicha condición de enemigos, son contruidos a razón de normas y reglas propagandísticas. Además, comprobando la presencia o ausencia de los principios elementales de la propaganda de guerra, se clarifica aún más esta cuestión, al encontrarse todos los ítems propuestos en las narrativas de la obra (tabla n.º 34):

Principios propaganda de guerra	Presente	Ausente
¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo!	X	
¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra!	X	
El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado.	X	

Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares.	X	
El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito (..).	X	
El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales.	X	

Tabla n.º 34. Ficha de análisis propaganda (b).

Así, se representa a Estados Unidos como una nación pacífica, que busca la paz, tanto para ellos mismos como para Europa y el resto del mundo. Los conflictos bélicos son provocados debido a las acciones malignas y desmedidas del enemigo, aquel *otro*, diferente a los occidentales y configurado como árabes y musulmanes, cuyo líder se puede equiparar al mismísimo demonio. Y la muestra de las atrocidades de dicho enemigo se expone con la culminación de la obra en cuestión: con el atentado del 11S y el derrumbe de las torres gemelas de Nueva York.

4.3. Análisis y resultados de *Jack Ryan*.

La tercera serie de ficción analizada es *Jack Ryan* (Carlton Cuse, Graham Roland; 2018), también conocida como *Tom Clancy's Jack Ryan*, y específicamente, como se ha indicado con anterioridad, el análisis se ejecuta sobre los ocho episodios de la primera temporada. Esta ficción está inspirada en el agente de la CIA creado en los años 80 por el novelista Tom Clancy, el cual ya ha sido representado en el cine en numerosas ocasiones, sin embargo, esta nueva versión seriada no se basa directamente en las novelas del autor, sino que intenta desarrollar tramas e historias más actuales. En este sentido y bajo dicha premisa, aparece el interés sobre la propia obra: investigar acerca de la representación y construcción de los personajes árabes y musulmanes, ya que, nuevamente, se manifiesta un conflicto entre Occidente y Oriente como eje temático central, cuyo objetivo, según declaraciones de los protagonistas de la ficción, como las del actor principal John Krasinski (Jack Ryan), es reflejar la realidad geopolítica actual (Serielistas, 2020).

4.3.1. Análisis de los personajes.

En la primera temporada de *Jack Ryan* aparecen un total de 29 personajes musulmanes (25 masculinos y 4 femeninos), de los cuales 20 son árabes, otros 4 franceses con ascendencia árabe, un norteamericano de igual condición, y aisladamente aparecen dos turcos, junto con otro norteamericano y un ruso convertidos al islam por diferentes causas. A razón de su importancia en la ficción, la mayoría obedecen a personajes de carácter secundario, figurando únicamente con roles más relevantes el agente de la CIA James Greer (afroamericano converso), el terrorista Mousa bin Suleiman (antagonista de Jack Ryan) y su hermano, principal colaborador, Ali bin Suleiman. Asimismo, se muestra de manera frecuente un grueso amplio de personajes de apoyo o ambientación con un mínimo o nulo diálogo, motivo por el que no han sido estudiados en profundidad. Consiguientemente, los personajes que adquieren cierta notoriedad en la obra, y por tanto que han sido estudiados, son los siguientes (tabla n.º 35):

Sexo	Nombre	Nacionalidad	Función/Cometido
M	Mousa bin Suleiman	Libanés / francés	Analista financiero / terrorista
M	Ali bin Suleiman	Libanés / francés	Terrorista
M	James Greer	Norteamericano	Operativo de la CIA
F	Hanin Suleiman	Árabe (sin más datos)	Esposa de Mousa bin Suleiman
M	Yazid	Árabe (sin más datos)	Terrorista

M	Tony Ahmet Demir	Turco	Propietario de un prostíbulo
M	Abbas al-Fathi	Árabe (sin más datos)	Tío de Hanin Suleiman
M	Al Radwan	Sirio	Coronel / terrorista
F	Sara Suleiman	Siria	Hija mayor de Mousa bin Suleiman
M	Samir Suleiman	Sirio	Hijo de Mousa bin Suleiman
F	Rama Suleiman	Siria	Hija menor de Mousa bin Suleiman
M	Ibrahim	Árabe (sin más datos)	Informático / terrorista
M	Jabir Zarif	Afgano	Ex oficial inteligencia / terrorista
M	Amer Soudani	Árabe (sin más datos)	Terrorista
M	Kamal	Árabe-americano	Amigo de James Greer
M	Omer	Libanés	Médico / acogió a los hermanos Suleiman
M	Rami	Árabe - Francés	Hijo mayor de Omer
M	Ahmed	Árabe - Francés	Hijo menor de Omer
M	Malik	Árabe - Francés	Amigo de Rami y Ahmed
M	Ansor Dufayev	Rusa (Chechena)	Terrorista
M	Omar Rahbini	Saudí	Negociante de Mousa bin Suleiman
F	Chica adolescente	Árabe - Francesa	Terrorista
M	Sahim	Palestina	Talibán
M	Sadik	Turco	Traficante de refugiados
M	Najib	Sirio	Terrorista
M	Ismail Ahmadi	Tunecino	Terrorista
M	Hombre adulto	Sirio	Confundido con Abu Al-Shabaz: terrorista
M	Niño	Sirio	Hijo del hombre confundido con Al-Shabaz
M	Anciano	Sirio	Padre del hombre confundido con Al-Shabaz

Tabla n.º 35. Listado de personajes de *Jack Ryan*.

No obstante, los 29 personajes no tienen la misma importancia e influencia en la narración, circunstancia que justifica dos niveles de análisis. Por un lado, se realiza un estudio basado en la ficha de análisis n.º 1 del diseño metodológico sobre los personajes más relevantes, en este caso: Mousa bin Suleiman, Ali bin Suleiman, James Greer, Hanin Suleiman, Yazid y Tony Ahmet Demir. Por otro lado, se analizan al resto de personajes únicamente atendiendo a la dimensión física de los mismos, lo que conlleva a un nivel de distinción inferior. En cualquier caso, el presente método de estudio de los personajes se encuentra condicionado por sus posiciones narrativas. Al tratarse generalmente de personajes secundarios, sus representaciones en la obra adquieren poca profundidad, protagonizando líneas narrativas superficiales e imposibilitando el acceso más allá de lo observable, es decir, hacia una dimensión psicosocial. En consecuencia, la mayor parte de los personajes árabes y/o musulmanes son abordados por el espectador mediante las conversaciones y diálogos de los personajes estadounidenses, claros protagonistas de la ficción. Ejemplo de ello son las siguientes escenas/diálogos:

a) Nathan Singer, subdirector de operaciones de la CIA, le pregunta a Jack Ryan cómo buscaría a Mousa bin Suleiman. Ryan expone que hay que “meterse” en su cabeza y encontrar su motivación. A lo que responde Singer: “La que tienen todos, la muerte de

Occidente... el conseguir un nuevo califato” (E2, 16:39-16:43). Continúa Ryan diciendo que, generalmente, le daría la razón, pero en Suleiman ve algo diferente, algo extraño, con movimientos muy calculados, una financiación sofisticada; y finaliza: “Es como bin Laden”⁵⁴ (E2, 17:03-15:05).

b) Conversación entre Jack Ryan y Sandrine Arnaud (policía francesa) sobre Mousa bin Suleiman. [Ryan] “Entiendo que un niño que seguía sin opciones ni futuro le seduzca el extremismo, pero, ¿cómo puede haberle pasado a él? Estudió en la Universidad París-Delfín. Se graduó en empresariales. De los mejores de la promoción. Un día lo arrestan por agresión y se radicaliza. ¿Por qué?” (E3, 15:44-16:01). [Arnaud] “Hay toda una generación de musulmanes que viven aquí sin tener empleo ni perspectivas” (E3, 16:05-16:10). “En tu país se puede ser africano y estadounidense, se puede ser latino y estadounidense, italoamericano, chinoamericano... en Francia no hay combinaciones, o eres francés o no lo eres” (E3, 16:20-16:30).

c) Charla informal establecida entre Victor Polizzi y Ava García (militares aéreos) sobre trabajar tripulando cazas o continuar manejando drones. [Polizzi] “El enemigo puede derribarnos, podemos ser capturados, podemos morir” (E5, 37:31-37:35). [García] “Cada terrorista que abatimos es una bomba menos que explota en un mercado cualquiera. Un coche menos que revienta en un puesto de control lleno de marines” (E5, 37:46-37:55)

d) En una reunión de la CIA organizada para valorar el ataque aéreo o por tierra sobre la morada de Mousa bin Suleiman, Jack Ryan reflexiona del siguiente modo: “Un ataque aéreo sin duda podría acabar con Suleiman, pero los Estados Unidos y sus aliados seguirán estando amenazados. Hablamos de una organización internacional. Disponen de células en Francia, Yemen y Siria, y seguramente habrá algunas más. Señor, si los bombardeamos perderemos información vital sobre sus operaciones más importantes, por no hablar de las que ya han ejecutado” (E7, 07:43-08:03).

Aun así, a modo de excepción, destaca la representación de los hermanos Suleiman, convergiendo narrativas muy interesantes y poderosas que permiten conocer y comprender ampliamente la vida (pasado y presente) de dichos personajes. Por ejemplo, cuando se descubre que las cicatrices de Mousa fueron producidas por ayudar a su hermano Ali, levantando un madero pesado e incandescente que le estaba abrasando las piernas; o cuando se conoce que Mousa fue avergonzado y humillado en una entrevista

⁵⁴ Las referencias a Osama bin Laden son numerosas, al igual que al 11S, y serán agrupadas y estudiadas en el último apartado: *Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas*.

de trabajo por su nombre, por ser musulmán y por sus ideas novedosas en asuntos bancarios (que luego utilizaría con fines terroristas).

Una vez han sido desarrolladas las anteriores cuestiones, se procede a mostrar los resultados en base a la ficha analítica n.º 1 de los personajes más relevantes (tabla n.º 36-41, imágenes n.º 15-20):

1. Personaje: **Mousa bin Suleiman.**



Imagen n.º 15. Mousa bin Suleiman.

Dimensión física
Hombre con 46 años de edad. Moreno. Alto y de compleción media. El pelo corto y la barba poblada. Tiene en ambas palmas de las manos enormes cicatrices de quemaduras. Aparece con diferentes tipos de indumentarias: por un lado, de forma más habitual, ropa propia de occidente, y túnicas amplias combinadas con un gorro islámico; por otro lado, en un determinado momento, cuando pretende atentar contra el presidente de Estados Unidos, utiliza el uniforme de técnico sanitario estadounidense. Este personaje también se representa siendo un niño de 14 años de edad. Vistiendo ropa occidental: camiseta de manga corta a cuadros, pantalones y zapatillas de deporte. Y, asimismo, también se muestran imágenes de su etapa en Francia, donde ingresó en la cárcel, lugar en el cual se “radicalizó” y comenzó a llevar una barba más larga y desaliñada. Sin duda, este fue el punto de inflexión del personaje, tanto física como psicológicamente.
Dimensión psicológica
Como se ha expuesto, desde una dimensión psicológica también sufre una evolución muy evidente. En cualquier caso, su personalidad siempre ha sido tranquila y relajada, con un comportamiento educado, respetuoso y amable. A razón de desagradables acontecimientos en Occidente su opinión sobre el mismo cambia, y sus nuevos objetivos y metas se relacionaran con realizar actos de terrorismo en Occidente, tanto en Europa como en Estados Unidos.
Dimensión social
Ocupa una posición social elevada, pero ante los demás intenta no llamar la atención y actúa como si tuviera una posición muy discreta. Respecto a su nivel cultural es muy elevado, con estudios universitarios en empresariales y siendo uno de los mejores de su promoción. Su nivel económico también es muy elevado y usado para

fines terroristas. En el ámbito familiar se presenta como una persona cariñosa ante su mujer y sus tres hijos, a los cuales, cada vez que regresa de viaje les otorga un regalo.

El personaje como rol

Mousa bin Suleiman se manifiesta como un personaje principal con un perfil absolutamente antagonista, con un rol activo (fuente directa de la acción), influenciador (influye en los demás personajes) y autónomo (actúa por sí mismo).

El personaje como actante

Desde la perspectiva de actante responde a un claro personaje-oponente, al configurarse como líder terrorista que atenta contra Occidente en numerosas ocasiones, cuyas acciones intentan impedir el éxito del sujeto, en este caso, de James Greer y Jack Ryan.

Tabla n.º 36. Ficha de análisis de Mousa bin Suleiman.

2. Personaje: **Ali bin Suleiman.**



Imagen n.º 16. Ali bin Suleiman.

Dimensión física

Hombre de unos 40 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media. Con barba y pelo corto. Tiene unas enormes cicatrices de quemaduras a la altura de las rodillas. Su vestimenta es occidentalizada. Este personaje también es representado siendo un niño de 8 años de edad, vistiendo igualmente con ropa propia de Occidente: pantalones cortos, camiseta corta y zapatillas.

Dimensión psicológica

Se trata de un personaje que evoluciona a raíz de la radicalización de su hermano y en la misma dirección. Su personalidad y comportamiento, aunque no fueran ejemplar, no se posicionaban cerca de pensamientos radicales; sin embargo, sí sentía cierto rechazo hacia Occidente por la discriminación que sufrían él y su hermano en Francia por tener origen libanés y musulmán. Se desconocen sus objetivos y metas más allá de ayudar a su hermano en todos sus planes, llegando a convertirse en terrorista y persona de máxima confianza.

Dimensión social

Respecto a la dimensión social contrasta poderosamente con la de su hermano, Mousa bin Suleiman, al representarse con una posición social, nivel cultural y capacidad económica casi marginales. En relación con el ámbito familiar, además del vínculo con su hermano y sus sobrinos, aún mantiene contacto con Omer, quien les acogió en

Francia cuando eran adolescentes.
El personaje como rol
Adquiere importancia progresivamente hasta llegar a convertirse en un personaje con un rol antagonista. De ser pasivo (objeto de la iniciativa de otros) a ser activo (fuente directa de la acción) y autónomo, organizando y ejecutando acciones sin necesidad de su hermano.
El personaje como actante
Se considera un importante personaje-oponente, situado en el organigrama terrorista justo por debajo de su hermano Mousa bin Suleiman.

Tabla n.º 37. Ficha de análisis de Ali bin Suleiman.

3. Personaje: **James Greer.**



Imagen n.º 17. James Greer.

Dimensión física
Hombre que ronda los 50 años de edad. De estatura media-baja y de complexión ancha. Con tez de color. El pelo corto y con barba en forma de perilla. Viste de dos formas (según el país en el que se encuentre y con quien se reúna): por un lado, en Occidente, con traje-chaqueta, elegante y discreto; por otro lado, en Oriente, con ropa de estilo paramilitar, de una manera más cómoda e informal. Habitualmente va armado y lleva consigo un <i>tasbih</i> para rezar. No se manifiesta una transformación importante.
Dimensión psicológica
Posee un carácter fuerte e intenso, y un comportamiento desafiante. También es desconfiado con sus compañeros de trabajo, sobre todo con Jack Ryan, aunque con el paso del tiempo su percepción cambia. Durante gran parte de la obra se aprecia que se encuentra sumergido en una ira constante debido a sus problemas personales y profesionales (los cuales van siendo conocidos paulatinamente: divorcio, conflicto en la CIA, traslado...). Sus objetivos y metas son exactamente iguales, acabar con el terrorismo y proteger a Estados Unidos. No se observa evolución.
Dimensión social
Su posición social, cultural y económica es elevada, aunque su estatus decreció notablemente cuando fue relevado de su antiguo puesto de trabajo: como jefe de estación de la CIA en Pakistán a jefe de grupo en la <i>División de terror, finanzas y armas</i> de la CIA en Virginia. Se conoce que está divorciado y tiene dos hijos menores

de edad que viven con la madre. Asimismo, es interesante señalar que James Greer se convirtió al islam para poder casarse con su ex esposa, Jasmine (árabe y musulmán).

El personaje como rol

Es un personaje principal con carácter protagonista, casi equiparable con Jack Ryan. Además, James Greer tiene un rol activo (fuente directa de la acción), influenciador (influye en los demás personajes) y autónomo (actúa por sí mismo).

El personaje como actante

Se trata de un personaje que actúa como sujeto, de hecho, aunque Jack Ryan sea el absoluto protagonista de la ficción, este mismo se podría considerar que actúa como ayudante de James Greer.

Tabla n.º 38. Ficha de análisis de James Greer.

4. Personaje: **Hanin Suleiman.**



Imagen n.º 18. Hanin Suleiman.

Dimensión física

Mujer de unos 35 años de edad. Morena. De estatura y complexión media. Con el pelo largo y recogido por una especie de *shayla* o *al-amira*, y su cuerpo totalmente tapado; solamente son visible el rostro y las manos. No se aprecia ningún signo de transformación relevante, a excepción del uso de múltiples joyas de oro cuando emprende la huida a Europa con sus hijos.

Dimensión psicológica

Parece una persona cordial y tranquila, muy protectora y cariñosa con sus hijos. Se aprecia una gran evolución en su dimensión psicológica cuando comienza a descubrir los nuevos negocios e intenciones de su esposo, Mousa bin Suleiman. A partir de dicho momento intenta escapar con sus hijos para protegerlos, acto que parece ser su principal meta.

Dimensión social

De origen extremadamente humilde, criada en un ambiente familiar muy pobre, asciende socialmente cuando conoce y contrae matrimonio con Mousa bin Suleiman, adquiriendo, asimismo, más poder económico, aunque controlado totalmente por su esposo, y un mayor nivel cultural, reflejado en la capacidad de habla de varios idiomas. Su ámbito familiar está compuesto por Mousa bin Suleiman, sus tres hijos, Sara, Samir y Rama, y por su tío, Abbas al-Fathi.

El personaje como rol
Se trata de personaje pasivo, subordinado a las acciones y deseos de otros personajes (particularmente de su esposo), que se convierte en activo y autónomo a razón de lograr la seguridad de sus tres hijos.
El personaje como actante
Hanin Suleiman adquiere importancia a partir del abandono y huida del núcleo familiar, desarrollándose una vez que llega a Estados Unidos como ayudante de Jack Ryan, al facilitarle la geolocalización de su esposo. Anteriormente, a pesar de estar involucrada indirectamente en acciones terroristas, no se puede considerar oponente, ya que no es consciente de la situación y, cuando comienza a serlo, se posiciona en contra de Mousa bin Suleiman.

Tabla n.º 39. Ficha de análisis de Hanin Suleiman.

5. Personaje: Yazid.



Imagen n.º 19. Yazid.

Dimensión física
Hombre de unos 23 años de edad. Moreno. De estatura media y complexión delgada. Con el pelo corto y la barba muy recortada. Su indumentaria es alternada entre el uniforme de tipo paramilitar y amplias túnicas con turbante. Tiene un aspecto de higiene dudosa. No se observa ninguna transformación.
Dimensión psicológica
De carácter arrogante, irrespetuoso y violento, con un comportamiento indudablemente promiscuo y machista, como se representa en varias ocasiones: abordando, arrinconando e intimidando a Sara Suleiman, o intentando violar a Hanin Suleiman, la esposa de su propio líder. El único objetivo que se le conoce es servir al grupo terrorista del que forma parte y, especialmente, ejecutar las órdenes directas de Mousa bin Suleiman.
Dimensión social
Ocupa una posición social muy discreta, sin apenas comodidades, solo las proporcionas por Mousa bin Suleiman por ser miembro de su grupo terrorista y uno de sus hombres de confianza. Se desconoce su nivel cultural, aunque se intuye que es cuasi marginal, al igual que el económico. Se desconoce su ámbito familiar.
El personaje como rol
Es un personaje secundario con un carácter antagonista, ya que su principal acción, el

secuestro y regreso a Siria de la familia de Suleiman, se posiciona contraria a los intereses de los protagonistas (oficiales de la CIA). También se trata de un personaje pasivo (objeto de la iniciativa de otros), pero a la vez autónomo, buscando satisfacer sus propios deseos sexuales sin importar nada ni nadie más.

El personaje como actante

Desde un esquema actancial donde el sujeto sería Mousa bin Suleiman, aparecería este personaje, Yazid, como ayudante. Y desde otro esquema actancial, donde los sujetos serían Jack Ryan y James Greer, correspondería a una clara figura de oponente; tal es así que muere por un disparo de Greer cuando intenta raptar a la fuerza a las hijas de Suleiman.

Tabla n.º 40. Ficha de análisis de Yazid.

6. Personaje: **Tony Ahmet Demir.**



Imagen n.º 20. Tony Ahmet Demir.

Dimensión física
Hombre cercano a los 50 años de edad. Moreno. De estatura alta y de complexión fuerte. Con el pelo largo y la barba poblada y descuidada. Viste de forma occidentalizada, con traje-chaqueta y camisa abierta mostrando el pecho; otorgándole esto un aspecto mucho más informal. Siempre tiene un arma consigo. No muestra transformación alguna.
Dimensión psicológica
Se representa como una persona segura de sí misma, audaz, orgullosa, poderosa y con una violencia y agresividad selectiva: quiere mantener todos los asuntos que le afectan bajo su absoluto control y cualquier imprevisto le produce una alteración de su estado de tranquilidad. Es propietario de un prostíbulo y se relaciona con la trata de personas, siempre buscando un beneficio económico. De este modo, parece que su único objetivo es enriquecerse constantemente. Él mismo hace referencia al poder del dinero. No se aprecia evolución en el personaje.
Dimensión social
Se trata de una persona con una reputación dudosa, tanto por sus propios negocios como por los de sus familiares (relacionados con negocios ilícitos). Aun así, debido a su poder económico no es cuestionado y mantiene una posición social muy elevada. En cambio, su nivel cultural es bajo. El propio Tony circunscribe el desarrollo humano de cada individuo según la zona donde haya nacido. Se desconoce si tiene

relaciones sentimentales o hijos.
El personaje como rol
De forma general se muestra como un personaje activo, fuente directa de la acción, con iniciativa, por tanto, autónomo, y también como influenciador, ya que interfiere en absolutamente todos los personajes que giran a su alrededor (en Turquía).
El personaje como actante
Se desarrolla como un personaje ayudante de los agentes de la CIA, Jack Ryan y James Greer, en la frontera turca, guiándolos para encontrar a sus objetivos: la familia de Mousa bin Suleiman (Hanin, Sara y Rama). Esta posición de ayudante obedece a un beneficio económico del propio Tony, superando los 30.000 dólares americanos.

Tabla n.º 41. Ficha de análisis de Tony Ahmet Demir.

A continuación, focalizando solamente el estudio en la dimensión física, se describen los 17 personajes restantes (tabla n.º 42):

	Dimensión física
Abbas al-Fathi	Hombre alrededor de 45 años de edad. De estatura y complexión media. Moreno. Con barba poblada y desaliñada. El pelo recogido con un turbante. Su indumentaria mayormente es de estilo paramilitar, aunque en algunas reuniones viste con amplias túnicas; siempre con turbante y armado.
Al Radwan	Hombre que ronda los 45 años de edad. De tez muy morena. Alto y de complexión fuerte. Con una barba abundante y descuidada. El pelo largo y recogido con un turbante. En exteriores viste con ropa de estilo paramilitar/militar, por su condición de coronel, y en interiores con túnicas amplias y cómodas de color oscuro.
Sara Suleiman	Mujer adolescente de 14 años de edad. Morena. De estatura y complexión media según su edad. El pelo largo y siempre recogido por un pañuelo. No viste con atuendo oriental (burka, chador o niqab), utiliza normalmente un vestido largo floral. No se aprecia transformación.
Samir Suleiman	Niño de unos 12 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media según su edad. El pelo alborotado y oscuro. Su indumentaria es propia de Occidente: camiseta corta, pantalones tipo vaqueros y zapatillas de deporte. No se muestra ningún tipo de transformación.
Rama Suleiman	Niña de 8 años de edad. Morena. De estatura y complexión media según su edad. El pelo largo y recogido con una coleta; sin pañuelo. Viste semejante a su hermana, con un vestido floral. No se observa transformación.
Ibrahim	Hombre alrededor de 40 años de edad. Moreno. Con gafas. De estatura y complexión media. Con pelo corto y la barba cuidada. Como indumentaria habitual utiliza ropa tipo paramilitar, aunque también viste con uniforme de técnico sanitario estadounidense mientras comete un atentado terrorista.
Jabir Zarif	Hombre que ronda los 40 años de edad. Moreno. Con el pelo corto y la barba recortada. De estatura media y complexión

	fuerte. Aparece con tres tipos de indumentarias: ropa propia de Occidente, y uniforme de técnico sanitario estadounidense e indumentaria eclesiástica con fines terroristas.
Amer Soudani	Hombre de unos 40 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media. Con el pelo largo y rizado, y con barba poblada. Se muestra con varias indumentarias: ropa de estilo occidental, y uniforme de técnico sanitario estadounidense e indumentaria eclesiástica con fines terroristas.
Kamal	Hombre cercano a los 50 años de edad. No excesivamente moreno. De figura esbelta. Con el pelo corto y utilizando un gorro islámico. La barba poblada y gris. Su indumentaria es occidentalizada: pantalones, camisa, jersey... No se aprecia transformación.
Omer	Hombre alrededor de 50 años de edad. De estatura elevada y complexión media. Moreno. El pelo rapado y con evidentes signos de calvicie. La barba recortada en forma de perilla. Su vestimenta es de tipo occidental: pantalones y camisa. No se observa ninguna transformación.
Rami	Niño de unos 10 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media según su edad. Con el pelo alborotado. Viste de forma occidentalizada. No hay transformación en el personaje.
Ahmed	Niño de unos 10 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media según su edad. Con el pelo alborotado. Viste de forma occidentalizada. No hay transformación en el personaje.
Malik	Niño de unos 10 años de edad. Moreno. De estatura y complexión media según su edad. Con el pelo alborotado. Viste de forma occidentalizada. No hay transformación en el personaje.
Ansor Dufayev	Hombre de 45 años de edad. De tez blanca. De estatura media-baja y complexión media. El pelo corto, a veces con turbante, y la barba escasa. Su vestimenta es de tipo paramilitar, pero cuando ejecuta atentados utiliza un uniforme de técnico sanitario estadounidense y ropa eclesiástica.
Omar Rahbini	Hombre alrededor de 40 años de edad. Moreno. De estatura alta y complexión media. El pelo corto y arreglado, y la barba poblada pero cuidada. Viste con un traje-chaqueta, propio de Occidente. No se aprecia transformación alguna.
Chica adolescente (Sin nombre)	Mujer joven de unos 20 años de edad. Su indumentaria, semejante a un niqab, oculta totalmente su cuerpo y su rostro. No se observa transformación en el personaje, a excepción de la utilización de un chaleco-bomba que es colocado por encima de su ropa.
Sahim	Niño de unos 10 años de edad. Moreno. Con el pelo liso y alborotado. De estatura y complexión media según su edad. Con indumentaria ligada a Oriente: con túnicas y telas, no occidental. No hay transformación en el personaje.
Sadik	Hombre cercano a los 40 años de edad. Con la tez morena. De estatura alta y complexión ancha. No se encuentra en buena

	forma física. El pelo rapado y con signos de calvicie. La barba poblada. Su indumentaria es occidentalizada. No se observa transformación en el personaje.
Najib	Hombre alrededor de los 40 años de edad. Muy moreno. De estatura y complexión media. Con barba poblada y desaliñada. Viste uniforme paramilitar. No se aprecia transformación en el personaje.
Ismail Ahmadi	Hombre de unos 50 años de edad. Moreno. De estatura media y complexión ancha. Con el pelo largo y la barba poblada y descuidada. Su indumentaria se basa en una túnica, sin turbante. Se aprecia una clara falta de higiene: el propio Mousa bin Suleiman le solicita que vaya a lavarse y cambiarse de ropa.
Hombre adulto (Sin nombre)	Hombre de unos 40 años de edad. Moreno. De estatura alta y complexión fuerte. Con el pelo corto y utilizando un gorro islámico. La barba en forma de perilla. Viste con una túnica amplia y azul. No hay transformación en el personaje.
Niño (Sin nombre)	Niño cercano a los 10 años de edad. Moreno. Estatura y complexión media, según su edad. Viste de forma similar a su padre, con una túnica (blanca) y sin gorro. No se observa transformación.
Anciano (Sin nombre)	Hombre alrededor de 70 años de edad. Moreno. De figura esbelta. Con un gorro islámico y la barba larga y salvaje. Su indumentaria predilecta son la túnicas.

Tabla n.º 42. Ficha de análisis del resto de personajes de *Jack Ryan*.

Por ende, atendiendo a los 29 personajes árabes y/o musulmanes que han sido identificados y seleccionados, y abarcando a los personajes de apoyo o ambientación representados en la ficción, se extraen estos resultados:

En primer lugar, como se ha expuesto al comienzo del presente análisis, aparece un mayor número de personajes masculinos (86,20 %), en detrimento de los femeninos (13,80 %), concordando con la representación de los mismos, es decir, los personajes femeninos tienen un protagonismo menor y una presencia más limitada en las acciones narrativas de la obra. En relación con el grupo predominante en *Jack Ryan*, se observa una contundente representación de hombres adultos de más de 40 años de edad (68 %), junto con la notable presencia de niños menores (24 %), y aisladamente un varón de unos 23 años (Yazid) y un anciano (sin nombre) de alrededor de 70 años de edad. Además, se manifiestan atributos comunes ligados a la dimensión física: la tez muy morena (96,55 %); con barba (100 %), habitualmente abundante y desaliñada (64,70 %); y respecto a la indumentaria, la más utilizada es de estilo occidental y paramilitar, siendo minoritario el uso de atuendos que han sido asociados sistemáticamente desde territorio occidental a Oriente (20 %), a excepción del gorro

islámico o grandes turbantes, con un uso más extendido en los personajes. Por otro lado, en relación a sus ocupaciones o ámbito donde se desarrollan profesionalmente, el 68,42 % responden a perfiles terroristas, y el resto de personajes poseen ocupaciones muy dispares: agente de la CIA, propietario de un prostíbulo y líder de una organización dedicada al tráfico de personas, o médico, entre otros quehaceres. En este caso particular, no emergen ocupaciones intrínsecamente asociadas al poder, como políticos o diplomáticos, diferenciándose de este modo del resto de las series analizadas, donde sí se representan dichos perfiles. De cualquier manera, continúan construyéndose los personajes con roles de liderazgo y dudosa reputación y moralidad, como Mousa bin Suleiman o Tony Ahmet Demir, con una posición social y situación económica mucho más elevada que la del resto de sus compatriotas, y a su vez con cierta predisposición al rechazo y desconfianza hacia Occidente, pensamientos que ellos mismos transmiten progresivamente a sus compañeros. Asimismo, la mayoría de los personajes, sobre todo los configurados como terroristas, se muestran herméticos socialmente y sectarios, al igual que profundamente religiosos y violentos, proyectando discursos radicales y de odio bajo la justificación del islam. Congruentemente, la línea actancial que ocupan obedece acusadamente al personaje antagonista-oponente (68,42 %), aunque también se halla un personaje con carácter sujeto-protagonista (James Greer) u otro personaje como ayudante (Tony Ahmet Demir). Desde otro ángulo, considerando la nacionalidad y origen de los personajes, es indudable, en comparación con el resto de las series de ficción estudiadas, el avance en las representaciones desde una posición de mayor pluralidad, intentando reflejar la sociedad actual del siglo XXI: la presencia de árabes-estadounidenses o árabes-franceses. Sin embargo, y valorando el progreso realizado, otra cuestión diferente es cómo y de qué forma se construyen dichos personajes, porque, por ejemplo, en *Jack Ryan*, como se ha aventurado, dos árabes-franceses, procedentes del Líbano, acaban desarrollando perfiles de líderes terroristas y convirtiéndose en los mayores enemigos de Occidente.

En cuanto a los personajes femeninos, muy escasos, se aprecia cierta heterogeneidad entre ellos que imposibilita el análisis de manera conjunta. Aun así, se pueden dividir en dos bloques a razón de su importancia en la obra. Por un lado, Hanin, Sara y Rama, esposa e hijas, respectivamente, de Mousa bin Suleiman, las cuales adquieren mayor protagonismo en la ficción por dicha condición de familiar. De hecho, los personajes estadounidenses (agentes de la CIA), las referencian como: “la esposa de” y “la hija de”; es decir, se tratan de personajes femeninos que adquieren valor a causa de la

relevancia del personaje masculino. Sea como fuere, es interesante el personaje de Hanin Suleiman, ya que abandona a Mousa bin Suleiman al percatarse de las peligrosas relaciones que mantiene; realmente no le reconoce ni se siente cómoda conviviendo con él, motivo por el que escapa y huye junto con sus dos hijas (su hijo se negó), hasta convertirse en un personaje-ayudante del sujeto Jack Ryan. Por otro lado, dicotómicamente, se halla una chica árabe-francesa sin nombre, construida en base a estereotipos occidentales sobre las mujeres árabes, especialmente los relacionados con la indumentaria y la falta de estudios y cualificación, y cuya exclusiva función es ser voluntaria para colocarse un chaleco-bomba e inmolarsse cuando la policía francesa y una sección de la CIA acceda a la vivienda donde opera parte de la célula terrorista de Mousa bin Suleiman, dirigida por su hermano, Ali bin Suleiman. Como se observa, se manifiestan dos bloques totalmente polarizados, dos formas de construir y representar a las mujeres árabes y/o musulmanas.

En otro orden de ideas, centrando la atención en los personajes de apoyo y/o ambientación, se percibe que el 95 % de estos son hombres sin diálogos, formando parte del decorado cuando la acción narrativa transcurre en los territorios árabes, especialmente en el Líbano, Yemen y Siria. La mayoría responde a perfiles de guerrilleros o terroristas, mostrándose físicamente muy morenos, de estatura y complejión media, fornidos, con barba abundante y descuidada, el pelo recogido por un turbante, alternando vestimenta de estilo paramilitar y la que ha sido asociada a territorios árabes, siempre armados y con un aspecto de higiene cuestionable. Respecto a su comportamiento, la violencia prima sobre todos los demás asuntos. También aparecen personajes árabes y/o musulmanes en ambientes de tráfico humano, inmigración y prostitución, con unas condiciones absolutamente insalubres. Respecto a los personajes femeninos de apoyo o ambientación (5 %), son contruidos en base a estereotipos occidentales: “la mujer sin libertad”, “ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas” y “uso permanente del velo”, aunque, este último asunto se manifiesta en mayor medida en las mujeres de edad avanzada, mientras que, en las más jóvenes, se aprecia una indumentaria más occidentalizada.

4.3.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios.

El estudio de *Jack Ryan* continúa mediante un completo y minucioso análisis narrativo, profundizando en los propios personajes árabes y/o musulmanes y en las acciones que emergen entre los mismos, así como los conflictos planteados entre Occidente y Oriente, la representación de ideologías, sobre todo las de ámbito político y religioso, y los espacios o ambientes más importantes que envuelven a toda la ficción.

En general, las acciones realizadas por los árabes y/o musulmanes son alternadas entre activas y pasivas, pero la violencia se instaure como denominador común en todas ellas, a razón de atentados, asesinatos, secuestros, chantajes, robos, falsificaciones de documentos, transacciones ilícitas, blanqueo de capital, etc. Este tipo de acciones y su fuente de emisión (árabes/musulmanes) son dominantes en *Jack Ryan*, aunque, en algún caso muy concreto, mínimamente, se manifiesta alguna acción occidental desmedida; no obstante, posteriormente intenta ser justificada y contrarrestada con buenas actuaciones, visibilizando la moral y ética de los estadounidenses. En cualquier caso, tal y como se ha expuesto, desde el comienzo de la ficción seriada hasta su finalización, la violencia ejercida por los personajes árabes y/o musulmanes se manifiesta como una constante en la narrativa y, mayormente, en la misma dirección: hacia Occidente; aunque, en contadas ocasiones, también se producen hacia la propia población árabe y/o musulmana.

La primera secuencia de interés por la violencia desatada ocurre en Cobalto, base militar estadounidense ubicada en los montes Sarawat (Yemen), lugar donde la CIA está interrogando, sin saberlo, a Mousa bin Suleiman, ya que en ese momento se pensaba que era un simple guardaespaldas (del propio Suleiman). Esa misma noche se presentan un grupo de árabes armados, cazarrecompensas, que hacen entrega de cuatro cuerpos de hombres árabes buscados por su vinculación terrorista. Una vez que han sido llevados los “cadáveres” al interior de la base, se observa que uno de ellos, con un rostro falso, está vivo (Ali bin Suleiman) y extrae varias armas del abdomen de otro hombre. Mientras, en las afueras de la base militar, un coche-bomba explota contra la puerta principal y a continuación decenas de árabes asaltan y atacan la estación hasta que Ali bin Suleiman consigue liberar a su hermano, quien, antes de huir, dispara y mata a un compañero suyo que también estaba siendo interrogado en otra sala. En esta escena no solo se aprecia la violencia de los árabes sobre el ejército estadounidense, sino que también se practica sobre su propio grupo: primero, aniquilando a tres de sus hombres (buscados por la justicia), y después, cuando Mousa bin Suleiman mata sin

contemplaciones a su colaborador para que en ningún caso (interrogatorio/tortura) pueda informar de sus planes e intenciones futuras. De esta forma, se está representado a los árabes y/o musulmanes como seres violentos, agresivos e incivilizados.

Otra secuencia extremadamente violenta se produce en París, en el momento en el cual, la policía francesa y la CIA asaltan el piso franco de los terroristas, desde donde están realizando transacciones ilícitas para financiar actos de terrorismo. Bajo dicha situación se inicia un tiroteo con numerosas bajas en ambos bandos que acaba, por un lado, con la inmolación mediante un chaleco-bomba de una chica árabe y destrucción absoluta de parte del edificio, y, por otro lado, con la huida *in extremis* de un herido, Ali bin Suleiman, quien acude, desesperadamente, a la casa de Omer, un médico libanés que les acogió a él y a su hermano en Francia cuando su familia murió en el Líbano. Tras recibir asistencia sanitaria, se comunica con su hermano, Mousa bin Suleiman, para organizar un plan de extracción, y este le ordena que no deje testigos: que mate a Omer y a sus dos hijos, Rami y Ahmed. Finalmente, Ali bin Suleiman, abandona el hogar sin acatar las decisiones de su hermano. De esta manera, aunque no fuera capaz de asesinar a la familia que les ayudó en su juventud, queda patente el comportamiento deleznable de Mousa bin Suleiman, líder absoluto de miles de árabes y musulmanes que siguen sus órdenes como si de un dogma se tratasen. Así sucede, por ejemplo, cuando Hanin Suleiman huye junto con sus dos hijas, Sara y Rama, y Mousa bin Suleiman decreta su persecución y regreso a Yazid y Fathi. Al día siguiente, cuando son encontradas en una aldea, Yazid mata a Fathi (tío de Hanin) y abofetea a Hanin antes de un intento de violación a pocos metros de donde se encontraban sus hijas (atadas dentro del vehículo). Estos últimos acontecimientos estaban siendo observados por Victor Polizzi y Ava García, mediante satélites y drones, desde la base del ejército del aire Creech en Nevada (EE. UU.), quienes preguntaron a su superior si podían actuar, y bajo las siguientes opiniones: “¿En serio vamos a permitir que le roben, las violen o algo peor?” (E3, 44:04-44:09); a la postre lanzaron un proyectil y Yazid fue temporalmente abatido. Posteriormente, se recupera y prosigue con su persecución, pero con órdenes de Mousa Suleiman de matar a su esposa y traer de vuelta únicamente a sus hijas. Esta fechoría también es evitada por James Greer y Jack Ryan, que acaban con la vida de Yazid y protegen Hanin, Sara y Rama: les proporcionan comida, juegos de mesa para las niñas y, finalmente, asilo político en Estados Unidos, donde se visualizan grandes banderas nacionales. Así, ante ambas acciones, los estadounidenses acaban siendo representados como héroes y salvadores, y los hombres árabes como depravados y

violentos. Además, este personaje (Yazid) que es construido como una persona repugnante, anteriormente ya protagonizó una escena que atentaba contra la dignidad y seguridad de Sara Suleiman, intimidándola y arrinconándola junto a la pared, y ofreciéndole la misma piruleta que él estaba probando.

Pero quizás la secuencia más importante a nivel de representación, ya que muestra a los árabes/musulmanes como seres peligrosos, incivilizados, violentos, salvajes, fanáticos e irracionales, entre otros atributos más que negativos, comienza con la exhumación ilícita de un cadáver contagiado de EVE-27 (Ébola con resistencia a las vacunas), para extraer el virus y utilizarlo con fines terroristas. Consiguientemente, Mousa bin Suleiman introduce el virus en unos medicamentos que otorga amablemente al grupo occidental (Médicos Sin Fronteras) que tiene secuestrado en un zulo de su morada, produciéndole un contagio a todos los prisioneros, y ulteriormente, cuando son rescatados por el ejército estadounidense, se transforman en armas biológicas que entran en contacto con el presidente de EE. UU., provocando su ingreso preventivo en el hospital. Por otro lado, y al mismo tiempo, también los terroristas viajan a Estados Unidos y colocan una bomba en una pizzería con el objetivo de provocar el caos y colarse en el hospital como si fueran técnicos sanitarios, para, una vez dentro del edificio, liberar las bombas químicas de cesio por los conductos de ventilación, lo que provocaría daños irreversibles como mínimo durante 30 años. Sin embargo, nuevamente, Jack Ryan evita la tragedia disparando y matando a Mousa bin Suleiman justo antes de que este activase el detonador que liberaba el gas. Por lo tanto, los estadounidenses continúan posicionándose como héroes, mientras que los árabes y musulmanes son cada vez más villanos. Sobre esta posición dicotómica, de buenos y de malos, surge una conversación entre Jack Ryan y Tony, quien señala: “Crees que tú eres el bueno y yo el malo. Quizás tengas razón. Pero tal vez si yo hubiese nacido en una de vuestras ciudades, como Cincinnati, también podría ser el bueno. La geografía determina el destino, amigo. El mundo es un horno y nosotros, la arcilla” (E6, 21:13-21:34). A través de este diálogo, Tony, turco-musulmán, está confirmando los propios roles que han sido generados en la ficción, ligando la bondad a los estadounidenses y la maldad a los árabes y/o musulmanes, responsabilizando en último término a la disposición geográfica. En suma, los comentarios negativos son generados tanto por los estadounidenses como por los mismos musulmanes, verificando así los pensamientos occidentales. El mismo Tony se muestra arrogante y violento, y además de regentar un prostíbulo con mujeres procedente de la trata y en estados muy lamentables, asesina sin

dudarlo a dos hombres que custodiaban un camino porque, según él, pedían mucho dinero por permitirle el paso. Este tipo de acciones y comportamientos son representados como habituales en la mayoría de personajes árabes y/o musulmanes, frente a los actos realizados por los estadounidenses, aunque, como se ha indicado, aisladamente aparece alguna mala acción. Por ejemplo, cuando Victor Polizzi (controlador de drones) lanza un proyectil a un hombre erróneamente identificado como Abu Al-Shabaz (terrorista), y deja huérfano a un niño de tan solo 10 años. Este malentendido, con un resultado trágico, intenta ser justificado por su compañera de trabajo, Ava García: “Oye, que no fuera un objetivo no significa que no fuera a serlo en el futuro. Prácticamente todos los varones en edad militar del pueblo tienen vínculos con el Daesh” (E5, 19:51-19:58). Realmente, además de un intento de justificación, a su vez está perpetuando un estereotipo: el hombre árabe como ser violento y terrorista. Aun así, la conciencia estadounidense del propio Victor Polizzi hace que se personifique en Al-Bab (pueblo sirio donde residía el hombre junto con su padre y su hijo) y se disculpe y entregue miles de dólares como compensación. El resto de acciones estadounidenses se posicionan hacia esta misma dirección: positivas. Incluso, se representa una escena donde la bondad estadounidense hacia los árabes trae consigo nefastas consecuencias; así lo expone Jack Ryan: “Estábamos evacuando a todos los miembros de una familia, a quienes los talibanes habían señalado como colaboradores. Los habrían matado muy pronto si no los hubiésemos reubicado. Sahim no paraba de rogarme que nos lo lleváramos con nosotros. Era huérfano. Solo quería irse a un lugar donde pudiera vivir seguro y alejado de todo aquello. O eso decía él. Decidí que se uniera a los evacuados. Iba en el helicóptero por mi culpa. Y lo derribó” (E8, 03:45-04:52). De este modo, la ética y moral del estadounidense Jack Ryan provocó que Sahim estuviera en el helicóptero y accionara una granada de mano, siniestrando el helicóptero y provocando la muerte de todos ellos a excepción del propio Jack Ryan.

Desde otra perspectiva, atendiendo a las representaciones ideológicas, la religión, y específicamente el islam, prácticamente se posiciona como la única focalización ideológica de la ficción seriada, que a su vez estructura el eje temático central de gran parte de las acciones y líneas narrativas de la obra, tanto de los personajes musulmanes como de los cristianos, cada uno de los mismos con su visión y opinión particular sobre el islam. De cualquier manera, el cristianismo es una cuestión que nunca se representa ni se considera como un asunto peligroso o conflictivo, en manifiesta oposición al islam, que constantemente se presenta bajo denotaciones y connotaciones negativas,

esencialmente a partir de diálogos de personajes occidentales. Puntual y superficialmente, aparecen comentarios sobre el islam desde una disposición positiva, pero son proyectados casi en su totalidad por un único personaje, el oficial de la CIA James Greer, afroamericano converso. En definitiva, el 95 % de las representaciones ideológicas que tienen como protagonista al islam son eminentemente negativas. Además, por otro lado, no se percibe una clara distinción entre árabes y musulmanes, fuera del personaje citado y de la figura de Anzor Dufayev, de quien se desconoce si ha sufrido también una conversión o el islam siempre ha formado parte de su religión⁵⁵.

Entrando en materia, los personajes musulmanes son representados como individuos profundamente religiosos, siendo el islam parte fundamental de sus vidas, incluso prioritario, alzándose sobre las demás esferas sociales. Así se ejemplifica a través de Mousa bin Suleiman, quien antepone la religión sobre el resto de asuntos, y expone que, equivocadamente, en Occidente se cree que lo más importante es el dinero. En este sentido, son numerosas las imágenes de rezos y mezquitas, tanto en Oriente como en Occidente (Francia), visibilizándose la relevancia del islam cuando una familia siria, padre e hijo, se lavan las manos, extienden una alfombra en el suelo arenoso, se arrodillan y comienzan a orar; o cuando multitud de personas ejecutan los mismos movimientos en el interior de una mezquita ubicada en el departamento 93 de París (barrio musulmán). Y especialmente, los terroristas son configurados como los personajes más religiosos, vinculados a lo que se conoce en Occidente como fundamentalismo y radicalismo islámico, y en su máxima amplitud yihadismo; produciéndose la siguiente asociación: a mayor religiosidad, mayor índice de radicalismo, mayor probabilidad de convertirse en terrorista. Ya desde el comienzo del primer episodio, en un diálogo establecido entre varios analistas de la CIA, se plantea indirectamente la importancia del islam para los enemigos de Occidente: “[James Greer] obligaba a las divisiones a bañar las balas en sangre de cerdo para que el enemigo no fuera al paraíso” (E1, 10:46-10:50).

El conflicto cristiano-musulmán, haciendo responsable a esta última religión del problema, se evidencia sobresalientemente a razón de un atentado masivo en una iglesia de París: primero, Jabir Zarif y Amer Soudani apuñalan al párroco Morel, quien se desangra y muere. Después, en su misa conmemorativa, donde se reúnen más de 300 personas, los dos responsables del asesinato junto con Anzor Dufavev, con una

⁵⁵ El islam en Rusia es la segunda religión en importancia y está considerada como una confesión tradicional del país, seguida por alrededor de un 10 % de la población (Pérez del Pozo, 2020).

indumentaria eclesiástica, acceden a la iglesia y colocan cada uno de ellos una bomba de gas, que activan seguidamente cuando abandonan y cierran todas las puertas del edificio para que nadie pueda huir, provocando la muerte de todos los asistentes. El ataque fue oficialmente reivindicado por Mousa bin Suleiman a través de un vídeo-comunicado y subsiguientes: “Lamento la muerte de tantos niños y mujeres. Nuestros hijos mueren todos los días. París solo ha sido el principio” (E5, 01:53-02:04). “Para vuestras raíces musulmanas, tenemos que trasladar esta guerra desde nuestra tierra a la suya” (E5, 02:20-02:32). “En el nombre de Dios, a todos los musulmanes junto con todas vuestras tribus y vuestras creencias” (E5, 02:37-02:49). Mientras se producen estos parlamentos, aparecen en el propio vídeo imágenes de árabes y musulmanes armados, preparándose para la batalla en Occidente. Acerca de esta situación, Jack Ryan enuncia que Suleiman está produciendo una propaganda brillante y sofisticada, que inspira a la juventud yihadista mediante una llamada a las armas; y hace hincapié en el enfrentamiento católico-musulmán. Los discursos de Mousa bin Suleiman son numerosos a lo largo de toda la ficción, particularmente en el ámbito privado, los cuales producen, en su mayoría, una representación distorsionada del islam y plenamente conexiónada al fundamentalismo y radicalismo. Y curiosamente, cuando se producen estas actuaciones, Suleiman no utiliza ropa occidentaliza, como en otras ocasiones cuando está en Yemen, París o Estados Unidos, sino una indumentaria ligada al territorio árabe, como turbantes, gorros islámicos o amplias túnicas. Ejemplo de ello son los siguientes alegatos ante su gente: “Somos fuertes, pero no gracias a las armas, sino a nuestra fe”⁵⁶ (E3, 34:52-34:56). “Hermanos en Dios, os aseguro que hemos de permanecer unidos para vencer al enemigo y recuperar nuestra tierra. Si me dais vuestra confianza os juro que todos viviremos bajo la fe del islam. Todos nosotros. ¡Juntos! ¡Crearemos el mayor imperio islámico que se haya conocido!”⁵⁷ (E4, 18:01-18:40). “Pero por primera vez siento que mi mente y mi alma son libres. Quiero que todos los musulmanes sientan esta misma sensación de pertenencia. Dios me ha puesto en este camino para que me diera cuenta”⁵⁸ (E5, 34:27-34:39). “Tu madre decidió abandonarnos. Se fue a vivir con el enemigo. Y Alá la ha castigado por eso. El enemigo ha matado a tu madre. Dios se apiade de ella”⁵⁹ (E7, 05:05-05:33). “Hermanos en Dios,

⁵⁶ Discurso emitido a sus hombres de confianza en una reunión privada en su vivienda de Siria.

⁵⁷ Parlamento arrojado ante sus fieles, quienes seguidamente, eufóricos, levantan las armas y gritan.

⁵⁸ Conversación desde la cárcel con su hermano Ali bin Suleiman; momento de su transformación.

⁵⁹ Diálogo íntimo con su hijo, donde le oculta que su madre ha huido de Siria y él mismo ordenó su muerte por traición.

como sabéis, habéis llegado hasta mí desde todas partes para ser ejemplo de un nuevo orden. Aquellos de vosotros que cumplan la voluntad de Dios serán recordados por las generaciones venideras con orgullo y reconocimiento, porque todo empezó gracias a vosotros. Que la paz sea con vosotros en nombre de Dios misericordioso”⁶⁰ (E7, 25:44-26:18). “¿Cómo se interpretará mi mensaje entre aquellos a quienes queremos inspirar si no estoy dispuesto a asumir mi riesgo?”⁶¹ (E8, 13:13-13:20).

Todos estos comunicados pronunciados por Mousa bin Suleiman en diferentes momentos conducen hacia una misma dirección: representar la religión islámica como un arma peligrosa y ligada intrínsecamente a la violencia. Además, parece que estas intervenciones de Suleiman, junto con sus actos terroristas, sirven de justificación a los comentarios y acusaciones de los personajes occidentales, que definen al islam en términos totalmente negativos. Por ejemplo, después de la inmoción de la chica árabe y terrorista en el “piso franco” de París, Sandrine Arnaud (policía francesa) le dice a Jack Ryan: “Yihadistas locales. Este había combatido en Siria. Regresó hace seis meses... A estos dos también los teníamos fichado, acudían con frecuencia a una mezquita local, famosa por radicalizar a los jóvenes” (E3, 01:23-01:37). Así como las declaraciones de los medios de comunicación estadounidenses cuando se descubre que los rehenes están infectados con Ébola (y aún no se conoce las verdaderas intenciones de Mousa bin Suleiman): “El plan no consistía en matar al presidente. El objetivo de Suleiman es el de todos los terroristas. Provocar el caos y aumentar la islamofobia” (E8, 00:45-00:52). La utilización del vocablo *islamofobia* en este metadiscurso es bastante llamativa e interesante porque desde la propia producción de *Tom Clancy's Jack Ryan* están construyendo un producto de entretenimiento, como es una ficción, con líneas narrativas donde los antagonistas son árabes y musulmanes sin escrúpulos y cuyo único objetivo es atentar contra Occidente. Por tanto, se podría considerar o por lo menos plantear, como se estudiará ampliamente en la discusión y conclusiones de la presente tesis doctoral, que la misma obra de ficción está aumentando y acentuando la islamofobia al permitir que estas narrativas se difundan en los diferentes canales y plataformas digitales, y a su vez, el contenido de la ficción seriada presenta y expone un

⁶⁰ Allocución en el patio de su vivienda, delante de todos sus fieles y su hijo, quien, tras conocer la supuesta muerte de su madre, se viste como un guerrillero y coge por primera vez un arma y dispara al cielo sonriente.

⁶¹ Pensamiento que surge justo antes del intento de atentado contra el presidente de EE. UU. en el hospital.

metadiscursos en el que se manifiesta que el objetivo de Suleiman no es otro que aumentar el odio hacia el islam y los musulmanes.

Otro diálogo que expone al islam como antagonista de Occidente, se establece entre el policía francés Bruno Cluzet (cristiano) y el agente de la CIA James Greer (musulmán). En mitad de una operación de búsqueda y captura (Ali bin Suleiman), Bruno Cluzet, mientras conduce el vehículo, se cuestiona lo siguiente: “¿Sabes lo que significa la palabra islam? Sumisión. Eso es lo que quieren. Quieren que nos sometamos a su modo de vida. ¡Qué les den por el culo! Poco a poco nos están arrebatando el país desde dentro. Ya ni siquiera es francés. Si no nos defendemos, si dejamos que sigan viniendo, nos acabarán imponiendo la *sharíá*⁶². ¿Me equivoco?” (E4, 03:37-04:02). A continuación, James Greer saca de su bolsillo un *tasbih*⁶³ y replica: “Lo utilizo cuando no me es posible rezar o cuando necesito que Alá me ayude a aguantar a alguien” (E4, 04:12-04:19). En este marco, se sobreentiende la disconformidad de James Greer sobre las palabras de Bruno Cluzet, aunque quizás podrían haber sido rebatidas o contrarrestadas. En lugar de ello, desde la producción de la ficción se ha preferido la realización de una escena de estilo jocoso: emitir unos comentarios denigrantes sobre el islam delante una persona musulmana, con el desconocimiento de esta circunstancia. De hecho, se podría decir que es una aportación absolutamente innecesaria y aislada, porque el personaje francés, de carácter muy secundario, parece que ha sido utilizado exclusivamente para ello, ya que no vuelve a influir en las líneas narrativas de la ficción. Aun así, como se ha explicado con anterioridad, el personaje de Greer es el único que, en algunas ocasiones, habla del islam desde el respeto. Como en la conversación establecida entre él mismo y su amigo Kamal, donde el espectador conoce que se convirtió al islam para casarse con su mujer; o cuando manifiesta que ha vuelto a rezar después de mucho tiempo y le dedica unas palabras del profeta Mahoma a Jack Ryan: “Ningún hombre es un buen creyente si no desea para su hermano lo mismo que desea para él” (E8, 39:08-39:14).

Para terminar, de forma residual, igualmente se representan los conflictos y problemas dentro del propio islam. De esta forma, el coronel terrorista Al Radwan, acusa a Mousa bin Suleiman de reclutar a chiíes, wahabitas y salafistas en su milicia: “¿Ahora combates junto a herejes? No lo permitiré” (E4, 11:30-11:38). Se visibilizan

⁶² Alude a la ley islámica, donde se recoge el conjunto de códigos de conductas y normas.

⁶³ Objeto religioso de uso tradicional entre los fieles del islam.

así los diferentes movimientos y corrientes dentro del islam y los conflictos que subyacen entre los mismos.

Desde otro punto de vista, reflexionando sobre los espacios donde las acciones narrativas se desarrollan, se observa la presencia y representación de siete países: Líbano, Estados Unidos, Siria, Yemen, Francia, Turquía y Marruecos, con un menor protagonismo de este último. Y según el contexto espaciotemporal, todas las acciones se producen en el año 2018, a excepción de las reproducidas en el Valle de la Becá (Líbano), que en este caso ocurren en 1983. En dicha localización y fecha, se presenta un ambiente desértico, con tierra y arena abundante, y mostrándose algunos árboles de manera aislada y el mar de fondo, junto a una ciudad visiblemente atrasada, sobre todo a nivel tecnológico (aunque este dato no es muy relevante teniendo en cuenta que es 1983). A las afueras, desde donde se puede contemplar este árido paisaje, aparece una vivienda pequeña y humilde, perteneciente a la familia de Mousa y Ali, con las paredes desconchadas y mal pintadas, con cierto aspecto de abandono, y en la zona exterior, un corral con gallinas; ambiente que se transforma en ruinas después de unos ataques aéreos. Asimismo, por otro lado, se aprecia algún *flashback* aislado por parte de los hermanos Suleiman, y del claro héroe de la ficción, Jack Ryan, recreándose, respectivamente, una Francia y una Afganistán anteriores a 2018 pero sin ambientes sustanciales; es decir, no han sido valorados en los siguientes resultados.

En primer lugar, hay que subrayar que aparecen lugares completamente polarizados: Estados Unidos y Francia, como países industrializados y avanzados social y tecnológicamente, y a la inversa, la mayoría de territorios ubicados en Siria, Yemen y Turquía. Sin embargo, en determinadas escenas, contextualizadas en París, aparece una zona primordialmente de árabes y musulmanes, la cual es citada por la policía científica francesa como el departamento 93 de Sandrine Arnaud, barrio musulmán, y escenificada a través de la precariedad, alboroto social y cierta pobreza. Así, dentro de una ciudad industrializada y moderna (París), emerge, por oposición, una subcultura ligada a la alteridad y configurada negativamente desde la propia representación. Unos atributos y características que concuerdan con la construcción que se hace de los lugares correspondientes al mundo árabe y parte de Turquía.

De este modo, Siria se exhibe fundamentalmente como un extenso y temible desierto, donde los camellos aparecen como único medio de transporte fiable, y los pequeños pueblos que se elevan sobre el paisaje arenoso se representan como lugares empobrecidos, ruinosos y con un ambiente decadente: las calles principales sin asfaltar

y plagadas de chatarra, mercados ambulantes mugrientos, edificios en ruinas y una dudosa presencia militar entre los ciudadanos. Después, desde una posición singular y de privilegio, se muestran las residencias palaciales de Mousa bin Suleiman o Al Radwan, las cuales tienen un aspecto mucho más pulcro y habitables, donde hay indicios de tecnologías (ordenadores, teléfonos, sistemas de telecomunicaciones...) y, sobre todo, armamento de asalto (metralletas, escopetas, pistolas, rifles, etc.). Cambiando de país, el paisaje de Yemen no es muy diferente: desierto y polvo, carreteras en mal estado, animales de granja siendo vendidos en las calles, carnicerías insalubres con alimentos en el propio suelo, etc. Aunque sí se representan lugares más concurridos, como el golfo de Adén, ciudad costera, con numerosas barcas de pesca y gaviotas, y cuya población masculina viste con túnicas y turbantes y la femenina completamente tapada. El calor de estas zonas se visibiliza a través de la indumentaria húmeda (con signos de sudoración) de los personajes occidentales. Por último, en las regiones pertenecientes a Turquía (que no se deben considerar territorio árabe), dedicadas a encarnar campamentos de refugiados, tráfico humano, prostitución e inmigración ilegal, se encuentran ligadas a la absoluta pobreza y desesperación: enfermedades, sin agua potable, letrinas rudimentarias, mal olor, insalubridad...

4.3.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos.

En este punto se inicia el estudio específico sobre los estereotipos y temas que desde Occidente se han asociados a los árabes y/o musulmanes, y siendo proyectados, transmitidos y perpetuados a través de diferentes vías, canales y medios. No obstante, como se ha podido observar a lo largo del presente análisis de *Tom Clancy's Jack Ryan*, algunos de los mismos estereotipos ya han sido expuestos y abordados en el análisis narrativo, bien a través de los propios diálogos o de las acciones. Por tanto, a diferencia de los análisis anteriores (*Homeland* y *The Looming Tower*), en el primer punto que compone este apartado, se destacarán brevemente los asuntos más relevantes que aún no se han tratado, para finalizar con los resultados globales de la investigación.

4.3.3.1. Estudio de los estereotipos verbales.

a) La mujer como reflejo de una sociedad atrasada: la figura femenina como servidora.

En *Jack Ryan* son numerosas las escenas e imágenes de mujeres aparentemente poco cualificadas y cuyo único trabajo es mantener la casa y servir al hombre, bien sea a su

padre o su esposo. Por citar algunos casos, en una de las primeras escenas de la ficción seriada, aparecen haciendo labores en la cocina la abuela, la madre y las hermanas o primas de Mousa y Ali, quienes juegan despreocupadamente en el interior de la casa y después en el patio, desde donde se aprecia que el padre, el abuelo y el tío de los hermanos Suleiman están sentados en una mesa, relajados, charlando y bebiendo entre juegos de mesa mientras esperan la comida que las “mujeres de la casa” están preparando. El contexto espaciotemporal de esta escena se ubica en el Líbano en 1983. Sin embargo, 35 años más tarde, en 2018, se representan escenas similares: cuando Mousa bin Suleiman se reúne con el coronel Al Radwan en su castillo y es una mujer, totalmente tapada, utilizando un *nicab*, quien les sirve comida y bebida; o cuando la mujer e hija de Mousa bin Suleiman se encargan de alimentar a todos los hombres de su esposo y padre, respectivamente. Es decir, se visibiliza que la sociedad árabe no ha avanzado y que la mujer sigue en la misma posición sociocultural, sometida a la figura y deseos del patriarca.

b) La pobreza en el mundo árabe, los matrimonios pactados y la mujer sin libertad.

Sin ningún tipo de dudas, el parlamento que aglutina más estereotipos sobre la sociedad árabe es el pronunciado por Mousa bin Suleiman, ante su mujer e hijos, donde les narra la historia de cómo conoció a su madre: “Yo regresaba de la guerra, de Ramadi, en Irak... de luchar contra los invasores. De pronto, el coche se averió en medio del desierto. Al cabo de unas horas, llegó un hombre en una camioneta, me llevó a su casa, que estaba cerca y me invitó a cenar. Me senté a la mesa, levanté la vista y vi a esta belleza, que traía una soper. ¡Dios mío, qué hermosura! ¡Vuestra madre, no la sopa! Su padre no trabajaba ni tenía dinero. Pero tenía una hija preciosa... y me la ofreció, para que pasara la noche con ella. Miré a vuestra madre... y sentí como si la mano de Dios me hubiese llevado a aquel lugar por alguna razón. Así que le dije a su padre que no la quería de esa forma. Que quería casarme con ella, como es debido. Al día siguiente... me la llevé de aquella aldea y nos casamos” (E3, 29:10-30:48). Así, de esta manera tan sutil, en un mismo diálogo se construye y representa a la sociedad árabe y/o musulmana desde los siguientes temas estereotípicos: el islam ligado a la violencia / los musulmanes como personas muy religiosas / la pobreza en el mundo árabe / el atraso en la sociedad / el desierto como símbolo / la mujer sin libertad y los matrimonios pactados, entre otras cuestiones. Además, durante este monólogo, parece que Mousa bin Suleiman alaba su buena acción de no abusar de una niña menor de edad a quien recién

acaba de conocer gracias a un hombre pobre que le rescató del desierto. Como si lo habitual y normal hubiera sido acceder a la petición del padre y pasar la noche con ella (violarla). Asimismo, hay que subrayar que Hanin en ningún momento afirma o desmiente las palabras de Mousa, por lo cual, no se puede saber si ella estaba de acuerdo o no con abandonar la aldea familiar y casarse con un hombre desconocido, más allá de la interpretación propia del investigador y del lector, teniendo en cuenta la carga ideológica de la propia ficción seriada y, por consiguiente, el tipo de representación de los árabes y/o musulmanes que se quiere mostrar a razón de estas situaciones más que humillantes y primitivas.

4.3.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos.

Los datos que se muestran a continuación en forma de tablas, completados con su correspondiente explicación, ofrecen el resultado del análisis de contenido ejecutado sobre los ocho episodios que conforman la primera temporada de *Tom Clancy's Jack Ryan*. Para ello, se ha realizado un visionado múltiple y conciso que ha permitido estudiar profundamente la ficción y averiguar si los temas estereotípicos, previamente establecidos en el marco teórico y metodológico, se encontraban presentes o ausentes en la obra. Así, aparecen tres tablas: la primera dedicada a la sociedad árabe, y la segunda y tercera acerca de la mujer y el hombre árabe y/o musulmán, respectivamente.

Sobre la sociedad árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
La cultura árabe como beligerante y violenta	X	
El mundo oriental como misterioso o exótico		X
El islam ligado a la violencia	X	
Los musulmanes como personas muy religiosas	X	
La pobreza en el mundo árabe	X	
El atraso en la sociedad oriental	X	
El deseo oriental de aterrorizar a Occidente	X	
El desierto o los camellos como símbolo	X	
Sociedad inferior y culturalmente atrasada	X	
Los árabes y su relación con el petróleo		X
Los árabes como una civilización salvaje	X	
Prioridad del islam sobre las demás esferas	X	
Los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales	X	
El jeque como persona rica, caprichosa, despreciable		X
La violencia en el territorio árabe	X	

Tabla n.º 43. Ficha de análisis de sobre la sociedad árabe y/o musulmana.

Respecto a los temas estereotípicos que continuamente desde Occidente han sido asociados con la sociedad árabe (tabla n.º 43), aparecen trazados la mayoría de los ítems propuestos, alcanzando un 80 %, y ausentándose únicamente: “el mundo oriental como misterioso y exótico”, “los árabes y su relación con el petróleo” y “el jeque como persona rica, caprichosa o despreciable”. Sin embargo, en este sentido, es importante señalar que en excepcionales diálogos entre personajes occidentales (oficiales de la CIA) brotan conversaciones en torno a los árabes y el petróleo, pero que realmente no afectan a los personajes árabes y/o musulmanes de la obra, ya que hablan de una cuestión que no interfiere en las acciones de dichos personajes. Un ejemplo sería el siguiente parlamento de Jack Ryan: “los grupos como el ISIS se financian a través del tráfico o capturas de petróleo en Irak y en Siria. Mueven el dinero por redes u alas, se hace de forma analógica y va cambiando de unas manos a otras” (E2, 04:23-04:36). Es cierto que se presenta y plantea la temática mediante un breve diálogo, pero se trata de un asunto aislado, el ISIS no forma parte del relato, no es importante más allá de ese comentario (aunque sí será valorado en el último apartado: propaganda). En cualquier caso, se podría confirmar que la construcción narrativa de *Jack Ryan* se sustenta principalmente en el uso de ideas estereotípicas sobre la sociedad árabe; proponiendo una representación ligada a la violencia, a la pobreza, al atraso o a la enorme importancia concedida al islam, entre otros asuntos, materias que se manifiestan poderosamente durante toda la ficción seriada.

Sobre la mujer árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
El pañuelo como obligación en el islam	X	
Violencia contra la mujer	X	
Victimización de la mujer	X	
Clitoridectomía		X
Poliginia		X
La mujer sin libertad	X	
Matrimonios pactados	X	
La mujer ignorante, sumisa y sensual		X
Ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas	X	
Uso permanente del velo	X	
La indumentaria en la mujer árabe	X	

Tabla n.º 44. Ficha de análisis de sobre la mujer árabe y/o musulmana.

En relación con los temas estereotípicos asociados a la mujer árabe y/o musulmana (tabla n.º 44), se observa la representación de la mayoría de estos (72,72 %),

ausentándose exclusivamente: “clitoridectomía”, “poliginia” y “la mujer ignorante, sumisa y sensual”. Por consiguiente, a pesar del escaso protagonismo que adquieren en la narración los personajes femeninos, y solamente figurando cuatro, tres de ellas con roles muy secundarios (dos menores de edad), son configuradas por vía de estereotipos, y en concreto los personajes de apoyo y ambientación, aunque como se ha explicado, signifiquen apenas el 1 % de la representación de este amplio grupo. Por esta razón, se puede certificar que los personajes femeninos, secundarios y de apoyo, en su mayoría, extrayendo de la ecuación a Hanin Suleiman, obedecen a la mirada occidental y son contruidos bajo el prisma de la simplicidad.

Sobre el hombre árabe y/o musulmán	Presente	Ausente
Violento y terrorista	X	
Villano, bufones, déspotas...	X	
Patriarcales	X	
Hostiles, agresivos, incivilizados...	X	
Fanáticos religiosos	X	
Depravación / deseos por la mujer occidental	X	
La indumentaria del hombre árabe	X	

Tabla n.º 45. Ficha de análisis de sobre el hombre árabe y/o musulmán.

De acuerdo con la tabla n.º 45, los datos no dan lugar a equívoco: la representación de los personajes masculinos árabes y/o musulmanes se manifiesta a razón de temas estereotípicos, encontrándose presente el 100 % de los ítems escogidos para el estudio. Sin duda, la construcción de esta tipología de personajes en base a estereotipos occidentales representa el caso más acusado, al igual que ocurrió con *The Looming Tower*, superando, en comparación, los estereotipos vertidos y utilizados en la construcción y representación de la sociedad árabe y de la mujer árabe y/o musulmana; traduciéndose esto en una intencionada distorsión de la realidad que envuelve a los hombres árabes y/o musulmanes fuera de la ficción.

4.3.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.

El análisis de la primera temporada de *Tom Clancy's Jack Ryan* concluye con el estudio de la construcción y representación del enemigo mediante el uso de normas propagandísticas. Esta cuestión es abordada a través de la ficha analítica n.º 3, previamente determinada en el diseño metodológico, que obedece a la comprobación de

tres elementos: una situación de conflicto e inseguridad nacional, la identificación de dos bandos (nosotros y ellos), y la presencia de un líder carismático que se representa como la encarnación del mal. A su vez, se cuestionan otros elementos propios de la teoría de la propaganda, como es la simplificación y el enemigo único, o la exageración y desfiguración del mismo, así como seis de los principios elementales de la propaganda de guerra: 1. ¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo! 2. ¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra! 3. El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado. 4. ¡Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares! 5. El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna. 6. El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales. En consecuencia, atendiendo a la narrativa de la ficción seriada y confrontándola con la metodología de análisis propagandístico, se extraen los siguientes resultados (tabla n.º 46):

Situación de conflicto e inseguridad nacional
La situación de conflicto e inseguridad nacional se evidencia en <i>Jack Ryan</i> en todo momento. Occidente se encuentra amenazado y la CIA es la responsable de revertir dicha situación. Todo comienza con el descubrimiento de transacciones de gran valor económico y dudosa procedencia entre población árabe ligada al terrorismo, que precede a numerosos ataques: el asalto a la estación estadounidense de Yemen, el atentado masivo en la iglesia de París, la explosión provocada en la pizzería americana y la culminación fallida en el hospital, donde se quería expulsar cesio a través de los conductos de ventilación para causar daños irreversibles durante más de 30 años. Después de cada uno de dichos actos de terrorismo (a excepción del último, donde mueren los terroristas), el propio Mousa bin Suleiman amenazaba a Occidente con provocar más daños, insinuando que los ataques ya producidos únicamente eran el principio de su lucha. De esta forma, Estados Unidos está expuesto a una potencial situación de inseguridad nacional ante las amenazas del mayor líder terrorista habido.
Identificación de dos bandos (nosotros y ellos)
Desde el comienzo y hasta el final de la ficción se identifican y definen claramente dos bandos: por un lado, los estadounidenses, en su mayoría agentes de la CIA, y de forma aislada se suma a este grupo la policía francesa. Por otro lado, los personajes con perfiles terroristas, todos árabes y/o musulmanes. En su sentido más amplio se manifiestan dos partes diametralmente opuestas: Occidente y Oriente, abarcando posiciones sociales, económicas y de comportamiento; es decir, la construcción de ambas esferas atiende especialmente a factores dicotómicos, representando a Oriente, al territorio árabe, completamente contrario a Occidente, siendo este último reflejo de acciones y conductas positivas.
Presencia de un líder carismático y culpable de todo
Como se ha manifestado a lo largo de la totalidad del presente análisis, y particularmente desde la construcción de personajes y estudio narrativo, la figura de Mousa bin Suleiman se moldea y representa como principal líder terrorista, de perfil carismático y fuerte, con una religiosidad elevada que le sirve de justificación para atender en numerosas ocasiones contra Occidente, comprendidos como invasores e

infieles. Así, bajo sus órdenes se desarrollan todos los atentados terroristas que se visibilizan en la obra, además de otras acciones muy negativas, carentes de ética y moral. Sin duda se trata de un personaje que se convierte en el mayor enemigo de Estados Unidos y objetivo prioritario para la CIA, incluso buscado también por otros países como Francia. En definitiva, el personaje adopta el rol de antagonista y villano.

Tabla n.º 46. Ficha de análisis propaganda (a).

Respecto a la simplificación y el enemigo único, así como la exageración y desfiguración, se manifiestan en la ficción de manera sobresaliente. Todos los mensajes transmitidos sobre los árabes y/o musulmanes son sencillos y se resumen en la definición de los mismos como hostiles y peligrosos para Occidente, casi sin excepciones, tal y como se muestra en la obra, y representándolos, además de como violentos terroristas, como seres incivilizados hacia su propia población o, incluso, familia.

Por otro lado, en la propia narrativa de la obra, especialmente en los diálogos de los personajes occidentales y agentes de la CIA, se referencian en varias ocasiones situaciones reales (no ficción) y comprometidas, sobre todo acerca del 11S, que insistentemente se utiliza, tanto para recordar el pasado, como para prevenir acciones en el futuro. Así, por ejemplo, cuando Jack Ryan estudia las transacciones potencialmente sospechosas en Yemen, y le conducen hacia un hombre llamado Suleiman, el cual define como un posible objetivo de la CIA del más alto nivel y, además, que es seguido por diferentes grupos de árabes, su nuevo jefe, James Greer, le replica con tono jocoso: “vaya, un nuevo bin Laden en mi primer día, quién lo hubiese dicho” (E1, 10:01-10:07). Posteriormente, Jack Ryan insiste ante James Greer de la realización de una transacción por valor de nueve millones de dólares, y expone angustiado: “Señor, existe [Suleiman]. Le prometo que ese hombre existe. ¿Algunos de la séptima planta no habrían querido una oportunidad así hace 20 años cuando escucharon por primera vez el nombre de bin Laden?” (E1, 18:48-18:59). Y continúa: “El 11S costó medio millón de dólares, si ese hombre es real imagine qué puede hacer con una cantidad 20 veces superior. Tenemos que actuar. Una vez desaparezca el dinero él también lo hará, se lo aseguro” (E1, 19:29-19:39). Ante la incredulidad y negativa de James Greer, Jack Ryan actúa por sí mismo y ordena congelar la cuenta en cuestión a las dependencias de la CIA en la embajada de Yemen. Días más tarde, cuando Greer es conocedor de que Ryan le ha desobedecido, mientras este le echa la bronca, el analista se defiende alegando que había que evitar otro 11S. Y ejemplo de otra referencia a este trágico suceso real (11S), se encuadra en

una conversación entre los mismos protagonistas, James Greer y Jack Ryan, quien se siente culpable del atentado en la iglesia de París, donde hubo más de 300 muertos, y que a través de un comunicado se atribuyó Suleiman. Desde la delegación de la CIA en Langley, James Greer le narra lo siguiente: “Un amigo del FBI me contó una historia. Tras el 11S un empleado de American Airlines llamó a un teléfono de información del FBI para entregarse. Había trabajado en Dallas la mañana de los ataques, en la puerta de embarque, el trabajo habitual. De repente dos hombres de Oriente Medio se pusieron en la cola. Presentaron las tarjetas de embarque, él las revisó y les dijo que pasaran. Mientras se alejaban se fijó en sus zapatos sin saber por qué. Y notó que eran baratos. Estaban estropeados, no concordaban mucho con sus billetes de primera clase ni con su ropa de estilo árabe bien planchada y recién estrenada. Una hora después aquellos hombres estrellaron el Boeing 757 contra un lateral del Pentágono. Se culpaba por dejar entrar a los secuestradores en el avión, pero, ¿qué debería haber hecho? ¿Llamar a seguridad porque llevaban los zapatos sucios? Claro que no, habría sido irracional. Y tú, si te crees culpable de esto, estás siendo irracional” (E5, 03:54-5:22).

También, en menor medida, se representa al inicio de la ficción el conflicto en el Líbano de 1983, donde muere la familia de Suleiman. Aunque en la ficción no se aporten más datos sobre dicha situación bélica, extradiscursivamente, y siendo conocedores del conflicto real que ocurrió en dicha fecha, nos traslada al contexto de la guerra civil libanesa, y particularmente, relacionándolo con Estados Unidos, país de producción de la presente ficción, al atentado terrorista en Beirut, donde murieron, entre otros, 241 marines estadounidenses. Asimismo, en múltiples ocasiones se hace referencia al Estado Islámico (ISIS, Daesh), no obstante, a comparación con las referencias emitidas sobre el 11S, son narrativas residuales.

Un último aspecto a destacar es el nombre de los propios personajes/antagonistas con un mayor protagonismo: Mousa bin Suleiman y Ali bin Suleiman; los cuales, en cierta medida, concuerdan con el nombre de Osama bin Laden, individuo real que, como se ha explicado, es referenciado en diversas ocasiones junto con los ataques terroristas del 11S. De esta manera, no solo se está comparando el 11S con las posibles actuaciones de Mousa bin Suleiman, sino que, además, se está equiparando el personaje de Suleiman con Osama bin Laden, utilizando incluso la estructura morfológica de su nombre: O S A M A (5) + B I N (3) ... / M O U S A (5) + B I N (3).

Respecto a la tabla de análisis que acoge a los seis ítems de la propaganda de guerra, se observa una respuesta completamente afirmativa (tabla n.º 47):

Principios propaganda de guerra	Presente	Ausente
¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo!	X	
¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra!	X	
El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado	X	
Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares	X	
El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito (..)	X	
El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales	X	

Tabla n.º 47. Ficha de análisis propaganda (b).

Desde un primer momento se representa a los protagonistas, agentes de la CIA en su mayoría, encabezados por Jack Ryan y James Greer, como personas que trabajan por y para la seguridad de Estados Unidos, no para ejecutar acciones de guerra. Sin embargo, el enemigo, árabe y musulmán, escenificado a través de un líder malvado, Mousa bin Suleiman, se convierte en un inminente peligro para la seguridad nacional y es el único responsable de las acciones de guerra. Estados Unidos no tiene más opciones que defender su causa, que no es otra que la búsqueda de la paz en su nación; acciones que son opuestas a las del enemigo, quien comete atrocidades y utiliza armas químicas y biológicas (gas cesio) para provocar daños irreversibles durante más de 30 años.

Por tanto, atendiendo a todos los elementos del análisis planteado, se puede confirmar que la serie de ficción seriada *Jack Ryan* hace uso de la propaganda y sus normas más elementales para configurar al enemigo, que responden a personajes árabes y/o musulmanes.

4.4. Análisis y resultados de *Strike Back: Retribution*.

La cuarta serie de ficción analizada es *Strike Back* (2011-2015; 2018), una producción británica-estadounidense que, originalmente, estuvo basada en la novela homónima del exmilitar Chis Ryan. Se trata de una serie televisiva que finalizó en 2015 y se reanudó, en forma de *reboot*, a partir de 2018 y hasta la actualidad; cuya temática gira en torno a las operaciones militares de la Sección 20 en Oriente Medio y Europa, y que, según sus productores, busca reflejar la nueva era del ISIS y su ascenso al poder (FormulaTV, Spoiler Time, 2017). Por todo ello, el análisis del doctorando se centra en el regreso de dicha producción, *Strike Back: Retribution* (Bassett, Harries, Hughff, Lothian; 2018), con el objetivo de indagar en la construcción y representación de los personajes árabes y musulmanes en una obra audiovisual que, como se ha expuesto, *a priori*, intenta reflejar una verdadera realidad sociopolítica. De esta forma, el objeto de estudio son los 10 episodios que conforman el regreso de *Strike Back*.

4.4.1. Análisis de los personajes.

En primer lugar, es importante destacar que todos los personajes árabes y/o musulmanes que aparecen en *Strike Back: Retribution* manifiestan una relevancia de carácter secundario y, asimismo, también se muestra un amplio número de personajes de apoyo o ambientación con un escaso o nulo diálogo. Por consiguiente, los personajes estudiados con profundidad son los siguientes (tabla n.º 48):

Sexo	Nombre	Nacionalidad	Función/Cometido
M	Omair Idrisi	Libio	Líder terrorista
F	Jane Lowry	Británica	Terrorista
M	Farid	Libio	General del ejército libio
M	Khalid	Saudí	Príncipe saudí / financiación terrorista
M	Sabil Adiz	Libio	Terrorista
M	Saddam	Libio	Niño influenciado por terroristas
F	Maya	Árabe-bielorrusa	Adolescente influenciada por terroristas

Tabla n.º 48. Listado de personajes de *Strike-Back: Retribution*.

Como se observa, emergen únicamente siete personajes (cinco masculinos y dos femeninos), todos ellos árabes y musulmanes, a excepción de Jane Lowry, una militar británica que se convierte al islam después de comenzar una relación con el líder terrorista Omair Idrisi. En este sentido, llama poderosamente la atención el escaso

número de personajes árabes y/o musulmanes que intervienen (con cierta importancia) en la obra, sobre todo al desarrollarse parte de la narración en países como Siria o Libia, cuya población es esencialmente árabe, con el islam como religión principal; o manteniendo de trasfondo durante todos los episodios un conflicto entre Occidente y Oriente. Igualmente, el constituirse como personajes secundarios conlleva a que sus propias líneas narrativas sean representadas con un menor grado de profundidad, impidiendo alcanzar un alto grado de conocimiento sobre los mismos. Además, las mayores aportaciones sobre la vida y actividades de los personajes secundarios proceden fundamentalmente de los diálogos de los protagonistas principales, los integrantes de la Sección 20: el sargento Samuel Wyatt, el sargento Thomas McAllister, la capitana Natalie Reynolds, la cabo Gracie Novin, la coronel Adeena Donovan y el cabo Will Jensen.

Por otro lado, antes de ahondar en el análisis de los personajes árabes y/o musulmanes, muy brevemente, se cree oportuno subrayar, dada la importancia que adquiere en la ficción, la aparición de otros personajes de diversas nacionalidades europeas que se involucran con los personajes árabes: húngaros, rusos, bielorrusos, chechenos, croatas y, en menor medida, alemanes. Este hecho permite confirmar una constancia común en la mayoría de las series de ficción analizadas respecto a la representación de personajes de ciertas nacionalidades europeas que interfieren, de una u otra manera, en los intereses de los personajes protagonistas (estadounidenses), aunque adquiere un grado superior en *Strike Back: Retribution*. Sin duda se trata de una línea de estudio y análisis muy interesante que se desarrollará en el bloque V (discusión, conclusiones y futuras líneas de investigación).

Después de este sucinto apunte, se continúa con el estudio de los personajes árabes y/o musulmanes, ejecutando la ficha de análisis n.º 1 sobre los siguientes (tabla n.º 49-55, imágenes n.º 21-27): Omair Idrisi, Jane Lowry, Farid, Khalid, Sabil Adiz, Saddam y Maya.

1. Personaje: **Omais Idrisi**.



Imagen n.º 21. Omais Idrisi.

Dimensión física
Hombre cercano a los 40 años de edad. De figura esbelta y musculada. Tez morena. Sin barba. Con el pelo oscuro, no excesivamente largo. Se aprecian numerosas transformaciones físicas en relación con su vestimenta: las dos veces que aparece retenido, una por el ejército sirio y otra por el estadounidense, viste con uniforme carcelario; aunque lo habitual es que vista con una indumentaria estilo paramilitar y con turbante; y en algunos casos aislados de forma occidentalizada, incluso con traje-chaqueta.
Dimensión psicológica
Su personalidad es fuerte, con un carácter extremadamente combativo, alcanzando la calificación de sanguinario. Su odio hacia Occidente comenzó después de que su progenitor falleciera en un ataque aéreo de identificación errónea. Desde dicho momento, su objetivo y meta personal, fundamentalmente, es atacar los intereses occidentales y causar el mayor daño posible mediante una violencia sin límites. No se aprecia evolución del personaje.
Dimensión social
Posee una posición social indudablemente polarizada: detestado por los gobiernos estadounidense y británico, y aclamado como un héroe por parte del pueblo árabe, incluso por zonas aisladas de Occidente. Su nivel cultural es elevado, al igual que su nivel económico, adquirido de manera fraudulenta y usado en su totalidad para ejercer actos de terrorismo. Respecto al ámbito familiar, únicamente se conoce la relación especial que mantiene con Jane Lowry.
El personaje como rol
Se trata de un personaje con un claro rol de antagonista, ya que es líder de una organización terrorista que ha actuado en diferentes lugares del mundo; buscado por países orientales y occidentales. Es un personaje activo, fuente directa de la acción, con una enorme influencia sobre los demás, y actuando tanto en solitario como de manera conjunta para cambiar situaciones.
El personaje como actante
Personaje que se desarrolla como oponente, con un grado de peligrosidad altísimo; principal responsable de la reactivación de la Sección 20 del ejército británico. Enemigo directo de dos de los protagonistas: del sargento Samuel Wyatt (estadounidense) y del sargento Thomas McAllister (británico).

Tabla n.º 49. Ficha de análisis de Omais Idrisi.

2. Personaje: **Jane Lowry**.



Imagen n.º 22. Jane Lowry.

Dimensión física
Mujer que ronda los 40 años de edad. De piel blanca. Estatura media y delgada, con una buena forma física. Pelo largo y normalmente recogido con un <i>hiyab</i> . Se observa transformación respecto al color de su pelo (oscuro/rubio) y a la indumentaria, a veces con ropa propia de estilo occidental y otras de tipo paramilitar.
Dimensión psicológica
Es importante señalar que se visibiliza una clara evolución en el personaje, pues, en su pasado, se instruyó en el ejército británico para infiltrarse en la organización terrorista de Idrisi y capturarlo. Sin embargo, una vez dentro de la organización ocurrió todo lo contrario, se convirtió al islam y rechazó todo aquello relacionado con Occidente. Su personalidad, comportamiento y objetivos cambiaron completamente. De poseer un temperamento tranquilo, pasó a tener un carácter fuerte e intenso, con un comportamiento radical; todo ello dirigido hacia su nueva meta: aterrorizar Occidente.
Dimensión social
Su posición social se puede equiparar a la de Idrisi: polarizada, con un buen nivel cultural y económico. Su única relación familiar/sentimental conocida es la que mantiene con el propio Idrisi.
El personaje como rol
Su perfil es antagonista, ya que todas sus acciones se posicionan contrarias a los intereses de los protagonistas (Sección 20). Asimismo, adquiere un rol activo, influenciador y autónomo.
El personaje como actante
Es un personaje que actúa de la misma manera que Idrisi; por tanto, como oponente. Tal es así que, cuando este es dado por muerto, se convierte en la principal enemiga por continuar las doctrinas y deseos de Idrisi, con un alto índice de radicalismo, incluso superior al del líder terrorista.

Tabla n.º 50. Ficha de análisis de Jane Lowry.

3. Personaje: **Farid**.



Imagen n.º 23. Farid.

Dimensión física
Hombre cercano a los 40 años de edad. Moreno. De figura esbelta. El pelo tapado con un turbante (en ocasiones) y con barba. Viste con indumentaria tipo militar por su condición de general del ejército libio. No se observa transformación física alguna.
Dimensión psicológica
Es un personaje con un carácter fuerte y en ocasiones violento. Asimismo, también es desconfiado, sobre todo con los occidentales, pero, por otro lado, es hospitalario si alguna persona (incluso occidental) necesita su ayuda. Entre sus objetivos y metas está el proteger y defender su tierra, Libia, y especialmente luchar contra otro hijo de Libia, Idrisi, a quién considera uno de los mayores y peores terroristas que hacen daño incluso a su país. No se aprecia evolución.
Dimensión social
Su posición social, cultural y económica es elevada en comparación con la situación personal del resto de miembros de su ejército. Aun así, por su condición de beduino, y por tanto de nómada, en su asentamiento no hay grandes lujos, únicamente lo necesario para vivir. Se desconoce su ámbito familiar.
El personaje como rol
Se posiciona como un personaje activo, fuente directa de la acción; autónomo, actuando por sí mismo y con iniciativa para tomar y ejecutar decisiones; e influenciador, porque sus órdenes y decisiones son acatadas por un numeroso grupo de individuos.
El personaje como actante
En un primer momento es considerado oponente del sargento estadounidense Samuel Wyatt, ya que lo retiene y le tortura al confundirlo con un traficante de armas. Posteriormente se desarrolla como ayudante de la Sección 20, al ofrecer su ejército para atacar y capturar a Idrisi cuando se localiza la ubicación de este.

Tabla n.º 51. Ficha de análisis de Farid.

4. Personaje: **Khalid**.



Imagen n.º 24. Khalid.

Dimensión física
Hombre en torno a los 30 años de edad. De piel morena. Estatura media y delgado. El pelo rizado y con barba arreglada. Viste de forma occidentalizada. No se aprecia transformación física alguna.
Dimensión psicológica
Su personalidad es fuerte y arrogante, con una actitud de superioridad frente a los demás debido a su condición social (príncipe). Siempre se encuentra rodeado de lujos, mujeres (prostitutas), drogas, dinero y armas, los cuales parecen ser sus únicos objetivos, además de aportar financiación a terroristas para que puedan atentar en Occidente. No se observa evolución del personaje.
Dimensión social
Como príncipe de Arabia Saudí, su posición social es elevada, al igual que su nivel económico, con un capital y patrimonio millonario. Sin embargo, su nivel cultural no parece muy elevado: a pesar de tener la oportunidad de adquirir conocimientos y estudios reglados, ha preferido la vida nocturna; frecuentando discotecas, tomando drogas y manteniendo relaciones esporádicas con prostitutas, actos que, como se ha expuesto, parecen ser sus únicas metas personales.
El personaje como rol
De forma generalizada se manifiesta como un personaje activo, influenciador y autónomo.
El personaje como actante
A pesar de ser una persona que sustenta económicamente a una organización terrorista, no se puede considerar un personaje-oponente, ya que la Sección 20 (protagonistas de la obra) lo utiliza como un canal para llegar hasta Idrisi, y nunca quieren detenerlo porque, según ellos, es intocable (situación familiar). De esta manera, Khalid se configura como ayudante en un modelo actancial cuyo sujeto principal es Idrisi (principal oponente).

Tabla n.º 52. Ficha de análisis de Khalid.

5. Personaje: **Sabil Adiz.**



Imagen n.º 25. Sabil Adiz.

Dimensión física
Hombre cercano a los 40 años de edad. No excesivamente moreno. Con una enorme cicatriz en la cara. Posee una gran altura y es de complexión ancha. Calvo y con barba abundante y desaliñada. Utiliza dos tipos de indumentarias: ropa estilo paramilitar y túnicas anchas y oscuras. No se observa transformación en el personaje.
Dimensión psicológica
De carácter fuerte y violento. La fidelidad hacia Idrisi es una de sus características a destacar, anteponiendo incluso la vida del líder a la suya; tanto es así que muere mientras lucha contra la Sección 20 para que Idrisi pueda escapar junto con Lowry. Su principal objetivo es luchar contra Occidente. No se manifiesta una clara evolución en el personaje.
Dimensión social
Ocupa una posición social muy discreta. Respecto a su nivel cultural y económico no hay datos suficientes para poder hacer una valoración, aunque se cree, por el contexto de sus acciones, que no tiene un elevado nivel cultural ni económico. De igual modo, se desconoce si tiene o no relaciones familiares.
El personaje como rol
Es un personaje con carácter antagonista, debido a que sus acciones interfieren negativamente en los intereses de los protagonistas; especialmente afecta al sargento Thomas McAllister, que pierde a todos sus hombres por una emboscada protagonizada por el propio Sabil Adiz, y a la capitana Natalie Reynolds, que no puede concluir una misión por la irrupción violenta del mismo.
El personaje como actante
En el modelo actancial de los protagonistas de la historia (sujetos), este personaje se desarrolla como oponente, ya que se decide fundamentalmente a impedir el éxito de la Sección 20. Es importante destacar que actúa como guardaespaldas de Idrisi y, asimismo, es uno de los máximos responsables de su liberación, cuando este se encontraba como prisionero del ejército sirio e iba a ser entregado al ejército británico.

Tabla n.º 53. Ficha de análisis de Sabil Adiz.

6. Personaje: **Saddam**.



Imagen n.º 26. Saddam.

Dimensión física
Niño alrededor de los 9 años de edad. De tez morena. Con un aspecto de poca higiene. Su indumentaria es occidental: pantalones vaqueros, una camiseta corta y zapatillas. No hay transformación en el personaje.
Dimensión psicológica
Se presenta como una persona amable y servicial, muy nerviosa e inquieta. Su función/objetivo es guiar a los desconocidos por la zona (Ajir) a cambio de unos pocos dólares. Sin embargo, está influenciado por los terroristas de la zona. De este modo, guía erróneamente a la Sección 20, llevándola a un espacio lleno de enemigos y quedando atrapada sin poder escapar. Así, se aprecia que el personaje evoluciona rápidamente, primero, aparentando ser un chico inocente, para acabar involucrado, quizás en contra de su deseo, en acciones terroristas.
Dimensión social
Se desconoce por completo su dimensión social (posición social, nivel cultural y económico, y ámbito familiar). Por la zona en la que vive, Ajir, una zona de guerra y uno de los lugares más peligrosos del mundo (dicho por la Sección 20), se intuye que su nivel sociocultural es potencialmente escaso, al igual que el económico.
El personaje como rol
En un primer momento aparece configurado como un personaje activo (fuente directa de la acción), sin embargo, cuando transcurre la narración se muestra una codificación de personaje pasivo (objeto de la iniciativa de otros).
El personaje como actante
El personaje no tiene la importancia suficiente en la obra como para adquirir una posición concreta de actante. En cualquier caso, sus acciones (mínimas) se aproximan a impedir el éxito del sujeto (Sección 20), por tanto, se circunscribiría desde la perspectiva de un personaje-oponente.

Tabla n.º 54. Ficha de análisis de Saddam.

7. Personaje: **Maya**.



Imagen n.º 27. Maya.

Dimensión física
Chica adolescente de 15 años de edad. De tez morena. De complexión física media. Viste de forma occidentalizada, pero hace uso del hiyab para cubrirse el pelo. No se observa transformación física alguna.
Dimensión psicológica
Se representa como una persona tímida y tranquila, con una personalidad débil y asustadiza, que huye de cualquier tipo de conflicto debido a su inseguridad. Sufre acoso escolar, incluso en las propias calles, por parte de chicos autóctonos de la ciudad en la que vive, Minsk. Esta circunstancia le lleva a refugiarse en internet, medio por el cual es radicalizada y reclutada por Jane Lowry. A partir de ese momento es utilizada para atentar contra Occidente. Así, tal y como se ha expuesto, la evolución psicológica es evidente.
Dimensión social
Se trata de una persona con una posición social muy humilde, incluso marginal, con un nivel cultural medio y una economía muy mermada. Comparte vivienda con su hermana mayor, única relación familiar/sentimental conocida.
El personaje como rol
Personaje pasivo, objeto de la iniciativa de otros (Lowry).
El personaje como actante
Desde la perspectiva de actante responde a un personaje-oponente, sobre todo cuando intenta atentar expulsando un gas tóxico en el aeropuerto de Minsk; lugar donde muere abatida por la capitana Natalie Reynolds (miembro de la Sección 20). Asimismo, también cobra protagonismo en otro esquema actancial, con Jane Lowry como Sujeto, adquiriendo la propia Maya la condición de ayudante.

Tabla n.º 55. Ficha de análisis de Maya.

En consecuencia, se extraen los resultados globales atendiendo a los 7 personajes árabes y/o musulmanes que han sido anteriormente identificados y seleccionados por ser los únicos con un carácter secundario en la obra, y añadiendo al estudio los personajes de apoyo y ambientación, los cuales, por tener una relevancia mucho menor, han recibido

un tipo de análisis menos exhaustivo; y en cualquier caso, la superficial representación de ellos imposibilita profundizar más allá de la dimensión física. Asimismo, en relación a los resultados que a continuación se expondrán, se estima pertinente indicar y recordar que están supeditados a la escasa representación de este tipo de personajes en la obra⁶⁴; es decir, los porcentajes resultantes en relación con la construcción de los personajes árabes y/o musulmanes en *Strike Back*, aunque inequívocamente sean datos veraces y comprobados a través de la estadística, también pueden traducirse en unos porcentajes engañosos debido a la mínima representación de dichos personajes. Sin embargo, es la mejor manera de analizarlos para, posteriormente, ponerlos en valor junto con los diferentes datos y resultados de los distintos análisis de las series de ficción que componen el corpus de la presente tesis doctoral, mediante una confrontación apoyada en datos cuantitativos en la discusión de resultados del bloque V (aunque el estudio cualitativo no se rechaza, ya que también aparece en otros momentos tanto de los resultados como de la propia discusión).

Se observa que los personajes masculinos son muy diferentes entre sí en diversos aspectos, destacando la dimensión física, psicológica y social. Aunque todos son hombres adultos, de entre 30 y 40 años de edad, a excepción de Saddam (nueve años), sus aspectos físicos son muy dispares, sobre todo atendiendo al atributo de la barba, el pelo y la vestimenta. Al igual que su posición socioeconómica, con ocupaciones distintas, pero siempre vinculadas con el poder: líder de una organización terrorista, general del ejército o un príncipe, circunstancias que hacen que sus *estatus* sean más elevados en comparación con el resto de sus compatriotas. También se visibiliza un desprecio y desconfianza hacia Occidente por parte de la mayoría de los personajes (80 %), y generalmente dicho rechazo procede de las actuaciones geopolíticas occidentales y por una cuestión de diferencia cultural y religiosa, hecho que propicia un notable desencuentro entre Oriente-Occidente. A razón de ello, los personajes se representan como herméticos socialmente y violentos (100 %), e inaccesibles para mantener cualquier tipo de diálogo que procure un entendimiento. En cuanto a su rol y línea actancial, se distingue levemente el personaje antagonista y oponente (40 %), por otro lado, aparece el ayudante (20 %), y respecto al resto de personajes, por no alcanzar

⁶⁴ Se puede afirmar que, sin ningún tipo de duda, en *Strike Back: Retribution*, remitiéndose a los datos cuantitativos que guardan relación con la representación de personajes árabes y musulmanes, es la serie de ficción (dentro del objeto de estudio) con una menor representación y protagonismo de este tipo de personajes.

una verdadera importancia en la obra no se les puede asignar un rol o línea actancial particular (40 %).

En relación a los personajes femeninos, mínimos, encontrándose únicamente Jane Lowry y Maya, aparecen varios datos importantes a descartar. Primeramente, hay que señalar la gran relevancia en la narración que adquiere Jane Lowry, incluso elevándose sobre, en teoría, el principal antagonista, Omair Idrisi. Es cierto que el personaje de Lowry no es árabe, sino occidental, británica y exmilitar, que sufre una conversión al islam cuando se enamora de Idrisi en una misión especial (la captura del mismo), sin embargo, a partir de ese momento ella manifiesta un odio y rechazo hacia occidente y a su vez abraza a la cultura árabe que la siente como suya. Por tanto, el estudio de este personaje está totalmente justificado y, atendiendo a los datos que se extraen del análisis, hay que subrayar su indudable importancia durante todos los episodios de *Strike Back*, equiparable o superior a la de Idrisi, y mucho mayor que la del resto de personajes árabes y/o musulmanes. Así, en resumen, Jane Lowry, como terrorista, ocupa un perfil de personaje antagonista y viste de forma occidentalizada y en ocasiones con velo islámico. Ella misma es responsable de la “radicalización” de Maya, el otro personaje femenino, manipulándola e incitándola para que atente contra Occidente, motivo por el que finalmente muere. Consiguientemente, siendo consciente de que solo hay dos personajes femeninos, se observa cierta similitud en la representación (no se debe llegar a considerarse patrón porque solo hay dos casos de estudio): son terroristas, personajes-oponentes de los protagonistas (Sección 20), con un grado elevado de odio hacia Occidente y visten de forma occidentaliza con uso del hiyab; en este caso particular, la construcción de personajes femeninos árabes y/o musulmanas en base a dichas características alcanzaría, obviamente, un 100 % de la representación. En otro orden, también se presenta la superioridad socioeconómica, e incluso cultural, del personaje líder femenino, Lowry, sobre Maya, con una situación cuasi marginal; al igual que se percibía con los personajes masculinos, como se ha explicado anteriormente.

Por último, respecto a los personajes de apoyo y ambientación, más del 99 % son hombres sin diálogos, cuyas funciones narrativas consisten en conformar parte de los decorados cuando las acciones de la Sección 20 ocurren en territorios árabes (Siria y Libia, principalmente). De este modo, se visibilizan y diferencian dos grandes grupos de personajes de ambiente: por un lado, los soldados de ejército sirio y los del ejército libio; y por otro, los terroristas pertenecientes a la célula de Omair Idrisi. Así, los primeros son representados como hombres altos, fuertes, morenos, con barba

relativamente cuidada o sin ella, pelo corto y ataviados con uniforme militar. En cambio, el segundo grupo, los personajes que interpretan a terroristas, son representados como hombres con una estatura y complexión media, muy morenos, con barba abundante y descuidada, siempre con el rostro tapado o con un destacado turbante, de atractivo dudoso, vistiendo con indumentaria de tipo paramilitar o una túnica amplia y fuertemente armados.

4.4.2. Análisis narrativo: personajes, acciones y espacios.

El estudio de los personajes árabes y/o musulmanes se completa mediante un minucioso análisis narrativo de la obra, donde se presta especial atención al conjunto de las acciones ejecutadas y desarrolladas por los propios personajes (incluyendo también a los occidentales si se cree oportuno), a la presencia o ausencia de cualquier tipo de ideología y a los espacios o ambientes empleados para contextualizar la ficción.

En primer lugar, en relación a las acciones llevadas a cabo por los árabes y/o musulmanes, se cree significativo señalar y resaltar que unánimemente destacan por su violencia sistémica y desmedida: asesinatos, torturas, secuestros, chantajes, traiciones, robos, falsificaciones de documentos, atentados, etc. No hay ninguna acción que conlleve a una valoración positiva desde una perspectiva acogida a la ética global, en contraposición a la mayoría de las acciones de los personajes occidentales, y específicamente las realizadas por la Sección 20. No obstante, se representan aisladamente algunas acciones negativas, las cuales intentan ser justificadas y a su vez tratadas superficialmente si dichas acciones proceden de los personajes principales (británicos y estadounidenses); aunque prácticamente la totalidad de las acciones negativas occidentales (fabricación de armas químicas y biológicas o venta de armas) son desplegadas por personajes secundarios procedentes de Europa del Este (Rusia, Bielorrusia, Hungría...), y relacionadas indirectamente con prácticas terroristas, ya que ellos solo buscan el beneficio económico, no ejercer el terrorismo.

Asimismo, las acciones violentas efectuadas por los personajes árabes y/o musulmanes se producen en dos trayectorias: por un lado, hacia los personajes occidentales (las más frecuentes), y, por otro lado, dirigidas a sus propios compatriotas. Todo ello visibiliza notablemente la violencia del territorio árabe y muestra a una civilización salvaje y hostil, además de exhibir sin tapujos el conflicto entre Occidente y Oriente. De esta forma, desde el comienzo de la ficción y hasta su fin se reproducen

imágenes muy violentas. Así, la escena inicial acoge una sangrienta batalla en mitad del desierto entre el ejército británico, el ejército sirio y un grupo terrorista. El sargento McAllister (ejército británico) tiene como misión recoger a un prisionero terrorista, Omair Idrisi, el cual se encuentra custodiado por el ejército sirio. En ese preciso momento aparece la célula terrorista de Idrisi y comienzan a lanzar proyectiles contra los soldados británicos y sirios; y, al mismo tiempo, un militar sirio ejecuta a traición a varios hombres de ambos pelotones, facilitando la liberación del líder terrorista. Cuando este último se zafa de las cadenas que sujetaban sus manos, y antes de emprender la huida junto a sus compañeros terroristas, toma un arma semiautomática y dispara indiscriminadamente a multitud de soldados hasta agotar la munición, sobreviviendo únicamente, McAllister. Después, cuando Idrisi se reúne en las montañas con su compañera sentimental, Jane Lowry, quien ha organizado el violento rescate, esta le pregunta irónicamente (y se responde a sí misma) lo siguiente: “¿Hubo fuego? ¿Hubo muertos? Y habrá más, muchos más” (E1, 08:25-08:36).

Otro ejemplo de representación de una violencia desmedida e injustificada se produce en una discoteca de Trípoli, cuando el guardaespaldas de Idrisi, el terrorista Sabil Adiz, accede al local con el objetivo de secuestrar a Khalid, principal financiador del líder terrorista, quien se resiste a su captura y acaba siendo maltratado y acuchillado (en la palma de la mano). Y después, sin un motivo aparente, Adiz grita: “De aquí nadie sale vivo” (E2, 34:35-34:37), y a continuación, él y sus hombres disparan con metralletas a todos los clientes que se encontraban en la discoteca (la mayoría occidentales).

Por otro lado, aparecen varias escenas de torturas extremadamente violentas a personajes occidentales, todos miembros de la Sección 20. La primera de ellas se produce cuando el general libio Farid retiene, interroga, golpea y tortura (a base de ahogamientos controlados) al sargento estadounidense Samuel Wyatt, quien se encuentra en una posición de incomodidad y sufrimiento. Otra escena de tortura se manifiesta con el cabo Will Jensen, a quien le extraen un ojo con un destornillador en un interrogatorio dirigido por la terrorista occidental y musulmana Jane Lowry. Y la tercera escena de martirio ocurre cuando el líder terrorista Idrisi utiliza un desfibrilador contra el sargento británico Thomas McAllister, activándolo en sus brazos, espalda y cuello.

La desconfianza, la traición y la mentira son otros atributos que habitualmente son utilizados para caracterizar a los personajes árabes y/o musulmanes. Ejemplo de ello es

cuando el magnate y fabricante de armas Morgan Ives le vende a Idrisi y Lowry un armamento por valor de cinco millones de dólares. Estos, minutos después de adquirirlo, lo prueban contra el helicóptero de Ives, siendo derribado con varios pasajeros occidentales en su interior, incluido el propio vendedor. Otro ejemplo es la infamia de Saddam a la Sección 20, ofreciéndose de guía para llevarlos a un lugar seguro, previo pago de 20 dólares americanos, y conduciéndolos realmente a un lugar sin salida y plagado de terroristas.

Respecto a la comunicación efectuada entre los propios personajes, se observa un uso despectivo y despreciativo del lenguaje de los personajes occidentales cuando referencian a personajes árabes y/o musulmanes. Así, la Sección 20 define a Sabil Adiz como un perro de presa; o cuando el sargento Wyatt ve por primera vez al príncipe Khalid y comenta entre risas: “Ahí está. Tiene una cara de esas que estás deseando dar hostias” (E1, 30:01-30:06); o en el momento donde Ives contempla a Idrisi con un traje de chaqueta (occidental) y le pregunta: “¿No se siente mejor vestido de persona normal?” (E9, 31:32-31:37). Este último comentario llama poderosamente la atención porque la indumentaria habitual de Idrisi es de tipo paramilitar, semejante a la que usan, sin ir más lejos, la Sección 20. Se sobrentiende que se trata de un comentario que arremete contra la vestimenta árabe, sin embargo, Idrisi nunca la ha utilizado a excepción del turbante. Por ello se podría afirmar que es un comentario que difícilmente se puede sostener en la narración de la obra, obedeciendo fundamentalmente a una tendencia a la descalificación hacia los personajes árabes y/o musulmanes. Además, minutos antes el propio Ives, de forma jocosa y arrogante, se interesa por la motivación de los actos de Idrisi de la siguiente manera: “Bueno, qué pasará cuando muera. ¿Las 72 vírgenes? Tendría que ser una esposa muy comprensiva para soportar tantísima mujer extramatrimonial” (E9, 26:37-26:51). Esto en sí mismo es otro estereotipo o idea distorsionada porque el Corán en ningún caso justifica ni define el número de mujeres que el varón recibe a su muerte. Asimismo, englobando en esta ocasión a todos los personajes (occidentales y orientales), se mencionan y hacen alusión los unos a los otros, frecuentemente, como: el enemigo.

Igualmente, tal y como se ha introducido al inicio del presente análisis, la comunicación establecida entre los protagonistas principales (Sección 20) sirve tanto para construir el *backstory* de los personajes secundarios (árabes y/o musulmanes), como para conocer sus actuaciones más recientes. Por ejemplo, en una conversación mantenida entre los sargentos Wyatt y McAllister se da a conocer que Idrisi, junto con

Lowry, derribaron un avión con 360 pasajeros, causando la muerte de todos ellos. En otra reunión de trabajo de la Sección 20, la coronel Adeena Donovan expresa sobre Khalid que sus padres son unos saudíes muy ricos y protegidos, razón que le convierte en una persona intocable. Y la misma Donovan anticipa los planes que tiene Lowry para la joven Maya: “Usarán a la chica para un ataque (...) Es más que una posibilidad, sé cómo operan. Tendrá su confianza, le hace sentirse importante” (E6, 08:35-08:44). O cuando la cabo Gracie Novin comenta a sus compañeros que el general Farid es beduino: “No olvidemos que el general es beduino. En su cultura todo extranjero puede llegar y pedir cobijo. Y la tribu lo ayudará tres días sin hacer preguntas” (E2, 21:22-21:31). Prácticamente todos los personajes, la mayoría considerados enemigos, son contruidos mediante el diálogo de los occidentales.

Cambiando de enfoque, atendiendo a la representación de ideologías, se aprecia en los personajes árabes y/o musulmanes una enorme enfatización en las ideologías políticas, abarcando sobre todo las cuestiones de ámbito geopolítico, en detrimento de las ideologías religiosas, prácticamente nulas. La religión (el islam) no se antepone sobre asuntos políticos ni se representa como parte fundamental de la vida de los personajes musulmanes: no se producen actos de oración y tampoco aparecen mezquitas o imanes. El conflicto cristiano-musulmán, que en otras obras analizadas se visibilizada de forma sobresaliente, en este caso concreto se encuentra ausente. Por tanto, el claro rechazo hacia Occidente que manifiestan los personajes árabes y/o musulmanes se genera, fundamentalmente, a raíz de las acciones políticas occidentales, de la ideología política estadounidense y británica que afecta en diferente medida a Oriente. En esta línea se desarrollan los discursos de Jane Lowry, Omair Idrisi y Farid, aunque este último sí hace una pequeña, mínima, referencia a la religión.

Por consiguiente, según lo expuesto, Lowry articula el siguiente comunicado: “No odio a Occidente. Me da pena. Es nauseabundo y está enfermo. Pero se empeña en contagiar su enfermedad a otras tierras, a otros pueblos. Erradicaremos esa enfermedad” (E2, 04:33-04:48); y también declara en otra ocasión: “Quiero que Occidente experimente lo que mi pueblo sufre a diario” (E5, 36:37-36:41). E Idrisi alienta a sus fieles seguidores con este parlamento: “Esto es un milagro. Representantes de los diversos grupos colaborando codo con codo. Ni una sola voz se alza airada. Durante demasiado tiempo ha habido luchas internas mientras el auténtico enemigo está ahí fuera. Es hora de unirse, de llevar la lucha a sus países. Os doy estos misiles. Dentro de siete días, atacaremos como uno. Acabaremos con sus líneas aéreas. Derribaremos sus

aviones. Y mientras miren al cielo con miedo, mi pueblo desatará el auténtico horror en tierra.” (E2, 23:22-24:10). Haciendo un breve inciso, cabe recordar que Idrisi sufrió su proceso de “radicalización” a raíz de la muerte accidental de su padre en un ataque de misiles occidentales con coordenadas erróneas. En cualquier caso, se observa a través de estos discursos que el conflicto Oriente-Occidente no obedece a cuestiones religiosas; las ideologías políticas occidentales, junto con las actuaciones geopolíticas, se posicionan como eje principal del conflicto, haciendo responsables a las mismas del uso de la violencia y rechazo hacia Occidente, y visibilizando una diferencia insalvable entre ambos territorios. El rechazo, o incluso odio a Occidente, se representa en numerosas ocasiones en diferentes voces, no solo por mediación de terroristas. Por ejemplo, primero, cuando el general libio Farid desarma a Idrisi mientras este último expresa: “Mejor que me detenga usted que los extranjeros” (E2, 36:30-36:35). O cuando, minutos más tarde, el propio general Farid, justo antes de morir por una artimaña de Idrisi, le susurra al sargento estadounidense Wyatt: “Su gente no debería haber venido. Deberían habernos dejado en paz” (E2, 37:18-37:27), culpabilizando, nuevamente, a la Sección 20 y, en consecuencia, a la política de Occidente; a pesar de que ambos compartían el mismo objetivo: capturar a Idrisi.

Por último, como se ha expuesto con anterioridad, la única y mínima referencia que se podría relacionar con la religión (ideologías religiosas) es la emitida por Farid acerca del líder terrorista: “Idrisi es un hijo de libia. Pero envenenó nuestras palabras y nuestra fe” (E2, 27:28-27:34); aunque realmente no existe una argumentación sólida con base religiosa a lo largo de toda la ficción que sustente o justifique el conflicto Occidente-Oriente y, en particular, las acciones terroristas.

Desde otra perspectiva, considerando los espacios como partes fundamentales de la acción narrativa que envuelve a los personajes, se representan multitud de países con sus respectivos ambientes: Siria, Libia, Hungría, Rusia, Bielorrusia, Croacia, Alemania y Polonia. Como se observa, la mayoría de los países citados son occidentales, excluyendo de la enumeración a Siria y Libia. Sin embargo, y a pesar de que estos dos últimos países únicamente aparecen en los dos primeros episodios (2/10), se produce una acentuada representación de sus espacios y ambientes que tienden a la homogeneidad, sobre todo de sus exteriores, en comparación con todas las diversas zonas occidentales que se muestran, aunque con unas representaciones más superficiales. Quizás, el hecho de visibilizar ampliamente los espacios de Siria y Libia podría llegar a ser positivo para “romper” ciertos estereotipos, sino fuera por la

indiscutible falta de pluralidad y sesgo que adquieren las representaciones de los ambientes y espacios de dichos países. Así, el inmenso desierto, desolado y sin apenas vegetación ni agua, custodiado solamente por montañas y arena, y azotado por tormentas de polvo, se convierte en el paisaje habitual de Siria y Libia. En ocasiones, en mitad de este ambiente, aparecen ciertos asentamientos, como el del ejército libio (del general Farid), con una absoluta precariedad y utilizando los camellos como principal medio de transporte. Y, por otro lado, también en pleno desierto, se muestran algunos edificios en estado de construcción y abandonados. A modo de excepción, en la capital, en Trípoli, se contempla lo que parece una ciudad industrializada y absolutamente cubierta de suciedad; y en una cafetería se desarrolla la siguiente escena aislada: el sargento estadounidense Wyatt se reúne con su superior para recibir nuevas órdenes, quien le está esperando tomando un café. Al encontrarse ambos, lo primero que escucha Wyatt por parte de su coronel es: “¿Sabes que es el primer café que me tomo en este país que no sabe a meados?” (E1, 24:35-24:40). Ya no solo se representan unos ambientes empobrecidos, ruinosos y mugrientos, sino que, nuevamente, se emplea un lenguaje totalmente despectivo, desligado de cualquier tipo de circunstancia o necesidad narrativa de la propia ficción.

Además, una característica común a todos los lugares orientales presentados en *Strike Back: Retribution* es la peligrosidad intrínseca de los mismos, como los propios personajes occidentales manifiestan en repetidas ocasiones. De esta forma, el sargento Wyatt expresa lo siguiente: “Se trata de Ajir, es zona de guerra, bastión insurgente, uno de los lugares más peligrosos del mundo. Y cito al *New York [Times]*” (E2, 05:14-05:20). Y el magnate estadounidense Ives, cuando conoce que su extracción a una zona segura no será en helicóptero, sino a pie hasta encontrar un vehículo, manifiesta preocupado: “Quieren que volvamos andando, jamás lo lograremos, los pasatiempos aquí son la insurgencia y la guerra de guerrillas” (E2, 11:17-11:27).

Asimismo, se aprecia un retraso tecnológico en los países árabes, por ejemplo, sin ordenadores ni televisiones, o con móviles muy anticuados; en cambio, desde Europa, sí se representa la posibilidad de acceso tecnológico y uso del mismo por parte de población árabe, como es el caso de Maya; aunque su accesibilidad a internet se convierte en una manera de propagar e intercambiarse comunicados radicales.

4.4.3. Análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos.

Como en los casos anteriores que han sido desarrollados en la presente tesis doctoral, este apartado se centra en el estudio y análisis de los estereotipos occidentales sobre los árabes y/o musulmanes, atendiendo a los estereotipos difundidos en los propios diálogos de los personajes y a través de la imagen. Ambos tipos de fenómenos estereotipadores se manifiestan enérgicamente en *Strike Back: Retribution*. Por ende, en primer lugar, se estudian los estereotipos verbales, exponiendo algunos ejemplos representativos, y en segundo lugar se abarcan los resultados globales.

4.4.3.1. Estudio de los estereotipos verbales.

a) El deseo y depravación del hombre árabe por la mujer occidental.

El diálogo de la escena a analizar acontece en el episodio primero (6x01). El protagonista es el príncipe Khalid, quien se encuentra en una discoteca bailando con diferentes chicas occidentales. En ese preciso momento, la capitana Natalie Reynolds, con figura de paisana, golpea levemente por la espalda a Khalid, simulando un tropiezo. En un primer momento, el príncipe se enfada y con actitud agresiva se voltea, pero cuando observa que es una chica occidental, joven y atractiva le invita a acceder a una sala privada en el piso superior. En dicha estancia, Khalid, además de consumir drogas, interactúa con varias prostitutas con rasgos occidentales. Siendo así, Reynolds le pregunta a Khalid si se pueden ir las demás chicas para que estén ellos dos a solas; respondiendo: “¿Por qué tener una puta pudiendo tener tres?” (E1, 31:43-31:45). Y, además, después de pronunciar estas ofensivas palabras, Reynolds le acaricia la cara y le susurra al oído mientras le roba el móvil, quedando Khalid en una especie de babia.

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 56):

<i>Quién habla</i>	<i>El príncipe Khalid</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Alta
<i>Quién es el receptor</i>	La capitana Natalie Reynolds
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Media
<i>Qué dice</i>	“¿Por qué tener una puta pudiendo tener tres?”
<i>Cuándo lo dice</i>	Cuando Reynolds quiere quedarse a solas con él en la sala privada de la discoteca
<i>Con qué actitud</i>	Arrogante e incrédulo
<i>Por qué lo dice</i>	Porque prefiere mantener relaciones con varias mujeres al mismo tiempo

Tabla n.º 56. Ficha de análisis de estereotipos (el deseo y depravación del hombre árabe [...]).

La escena se desarrolla en una discoteca de Trípoli, la cual es, según la Sección 20, la favorita de Khalid. A pesar de que el establecimiento se encuentre en un país con una casi absoluta población árabe, la mayoría de los clientes son occidentales y femeninos. Como hipótesis, quizás esta sería la razón principal por la que es la discoteca favorita de Khalid, la cual podría ser confirmada de acuerdo a sus interacciones con varias mujeres occidentales, y a las que él mismo llama prostitutas (sin serlo). En cualquier caso, son un cúmulo de circunstancias y situaciones que permiten manifestar el deseo visceral e, incluso, depravación que siente el hombre árabe y/o musulmán por la mujer occidental.

Desde otro ángulo, brevemente, focalizando las prohibiciones del Corán/islam, otra escena relevante de análisis ocurre inmediatamente después. En el mismo contexto de consumo de drogas, alcohol y relaciones con mujeres occidentales, irrumpe el terrorista Sabil Adiz, quien, al percatarse del ambiente que rodea al príncipe y financiador de la organización terrorista de Idrisi, expone airado: “¿Qué clase de hombre eres? Copas, putas, drogas...” (E1, 34:05-34:12). Quizás esta sea la mayor referencia al Corán o al islam como religión en la obra, y aun así no se produce de una forma explícita. Habría que recordar que el Corán prohíbe explícitamente este tipo de actitudes: el consumo de drogas y alcohol⁶⁵. De esta forma, el terrorista le está recriminando su comportamiento y a su vez afirmando el suyo propio. Esta línea narrativa concuerda con la planteada en *The Looming Tower*, donde los terroristas árabes y musulmanes, definidos como fundamentalistas y fanáticos, no bebían alcohol, y dicotómicamente aparecían los personajes árabes y musulmanes, considerados aliados, como consumidores de dicho producto.

b) La sociedad arabo-islámica como profundamente patriarcal.

La siguiente conversación a estudiar se produce en el episodio cuarto (6x04). La escena que contiene al diálogo transcurre en Budapest (Hungría), mientras se enfrentan físicamente, con el objetivo final de conducir mutuamente a la muerte del oponente, la terrorista y exmilitar Jane Lowry y la coronel británica, jefa de la Sección 20, Adeena Donovan. En un determinado momento del combate, Donovan opina sobre Lowry de esta manera: “Tu gente, los yihadistas, no obedecerán a una mujer” (E4, 22:26-22:31).

El esquema de estudio del estereotipo se completa del siguiente modo (tabla n.º 57):

⁶⁵ Aunque como se explicó en el análisis de *The Looming Tower*, han aparecidos voces autorizadas que han expuesto que los musulmanes podrían consumir bebidas hasta con un máximo de 0,5 % grados de alcohol.

<i>Quién habla</i>	<i>Adeena Donovan</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Alta
<i>Sobre quién se está hablando</i>	Los yihadistas
<i>Posición socioeconómica de quien se habla</i>	Baja
<i>Quién es el receptor</i>	Jane Lowry
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Polarizada y medio-alta
<i>Qué dice</i>	“Tu gente, los yihadistas, no obedecerán a una mujer”
<i>Cuándo lo dice</i>	Mientras ambas se están peleando
<i>Con qué actitud</i>	Combativa, enfadada, advirtiendo
<i>Por qué lo dice</i>	No cree que una mujer pueda ser la líder de un grupo terrorista (hay que recordar que en ese momento de disputa todos pensaban que Idrisi estaba muerto)

Tabla n.º 57. Ficha de análisis de estereotipos (el deseo y depravación del hombre árabe [...]).

Con el presente comentario, y en el contexto global de la conversación, Donovan quiere fotografiar a toda la sociedad árabe y musulmana como profundamente patriarcal, donde las mujeres están sometidas por las órdenes y deseos de los hombres. Aunque la coronel solamente referencia a los yihadistas, es necesario preguntarse: ¿Quiénes son esos yihadistas? Realmente lo único que se conoce de los mismos es su condición de árabes y musulmanes. Por tanto, fácilmente y de forma automática se produce una asociación de conceptos: yihadistas = sociedad patriarcal; yihadistas = árabes y musulmanes; árabes y musulmanes = machistas.

Profundizando en el análisis de esta cuestión y al mismo tiempo abarcando las representaciones de *Strike Back: Retribution* desde una perspectiva de género, se cree pertinente y fundamental abordar y plantear ciertas cuestiones de absoluta relevancia. En primer lugar, se visibilizan cinco ejércitos en la ficción: libio, sirio, británico, estadounidense y ruso, con un mayor protagonismo de los tres primeros y casi marginal de los dos restantes, motivo por el que, para el subsiguiente análisis, únicamente han sido considerados los ejércitos libio, sirio y británico. Así, a lo largo de todos los episodios que componen la temporada objeto de estudio, se constata que exclusivamente aparecen mujeres militares en el ejército británico, encontrándose completamente ausentes en los ejércitos libio y sirio. El contexto temporal de la ficción se desarrolla en la época actual, en el siglo XXI, por tanto, podría haber habido presencia de mujeres en el ejército libio o sirio, ya que hay datos oficiales que evidencian el acceso de personal militar femenino en dichos ejércitos en el periodo

coetáneo. ¿Por qué figuran mujeres en el ejército británico y, en cambio, no ocurre lo mismo en el ejército libio o sirio? Sin duda se trata de una decisión altamente estudiada y valorada; es decir, no responde a un dictamen casual, sobre todo porque desde una perspectiva de estudios de género se podría afirmar que en *Strike Back: Retribution* existe una representación feminista, una representación que tiende a la igualdad y que rompe las narrativas prototípicas desarrolladas en otros productos de entretenimiento o en las propias ficciones que aquí han sido estudiadas: *Homeland*, *The Looming Tower* y *Jack Ryan*. Ejemplo de ello es la construcción de los numerosos personajes femeninos occidentales, como la terrorista y exmilitar Jane Lowry, la capitana Natalie Reynolds, la cabo Gracie Novin y la coronel Adeena Donovan. Por un lado, se encuentra a Jane Lowry, que como se ha expuesto con anterioridad, tiene un gran protagonismo e influencia en la narración, y es representada, más allá de lo correcto e incorrecto moral y éticamente, como una persona fuerte, inteligente y con liderazgo, entre otros atributos. Y, por otro lado, los tres personajes femeninos de la Sección 20, la cual está dirigida por la coronel Donovan, la persona de mayor rango en el equipo, seguida de la capitana Reynolds. Después aparecerían los sargentos Wyatt y McAllister, y en último lugar, la cabo Gracia Novin y el cabo Will Jensen. Se observa que los personajes femeninos tienen un mayor estatus laboral que los personajes masculinos, aunque bien es cierto que en la narración sí tienen levemente un protagonismo superior, siendo los responsables (Wyatt y McAllister) de la muerte de Lowry e Idrisi. Sea como fuere, existe una positiva perspectiva de género que no se visibiliza en otras series de ficción. Como último y eficaz ejemplo que sirve para sentenciar lo expuesto, podrían ser las acciones ligadas a relaciones sexuales/afectivas, donde son protagonistas tanto los personajes masculinos (Wyatt y McAllister) como los personajes femeninos (Reynolds y Novin), en posición de dominación y control absoluto, siendo totalmente equiparable las representaciones femeninas a las masculinas.

Por todo ello, se puede afirmar con rotundidad que la falta de representación de mujeres en los ejércitos árabes, e incluso en núcleos árabes o grupos terroristas, obedece al uso de estereotipos, cuyo objetivo, según lo comprobado en el análisis, es visibilizar y aumentar la diferencia entre Occidente y Oriente, proyectando una sociedad avanzada, integradora, igualitaria en el mundo occidental y, en oposición, una sociedad atrasada, retrógrada, patriarcal y machista en el mundo árabe.

c) Los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales.

En el segundo episodio (6x02) aparece la última escena a analizar. En una zona de guerra ubicada en Libia, mientras la Sección 20 está buscando un punto de extracción para el magnate Morgan Ives, aparece Saddam, quien ofrece su ayuda como guía para salir del territorio. Cuando el propio Saddam se presenta por su nombre, Ives expone lo siguiente: “Este tiene que estar de cachondeo. Joder. Creo que es una advertencia” (E2, 13:55-14:01). Por el contexto de la situación, inequívocamente, Ives quiere hacer una clara referencia a Saddam Hussein; protagonista, entre otras cuestiones, de la guerra de Irak (2003), conflicto bélico que enfrentó a Estados Unidos contra el régimen iraquí que en aquel entonces presidía Saddam Hussein. De modo que el objetivo del comentario de Ives tiene como trasfondo equiparar a estas dos personas: a Saddam Hussein con un niño de igual nombre que no supera los 10 años de edad. Finalmente, la Sección 20 acepta su ayuda y el niño les traiciona (como fue comentado anteriormente en el análisis de las acciones de los personajes). Consecuentemente, el doctorando se pregunta: ¿Por qué utilizar ese nombre y no otro? Parece evidente que se quiere recordar un hecho pasado y con ello manifestar nuevamente las diferencias y el conflicto entre Occidente y Oriente. Además, posteriormente, cuando Saddam acaba falleciendo en un fuego cruzado entre los terroristas y la Sección 20, una vez más, Ives, hace su aportación: “Es lo mejor. Dentro de cuatro años se habría puesto un chaleco de bombas y entrado en la Cruz Roja” (E2, 18:24-18:31). A través de este tipo de diálogos, sin ningún tipo de sustento o base narrativa que lo justifique, se están construyendo a los personajes árabes y musulmanes, desde su juventud, como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales.

El esquema de estudio del estereotipo se completa de la siguiente manera (tabla n.º 58):

<i>Quién habla</i>	<i>Morgan Ives</i>
<i>Posición socioeconómica del emisor</i>	Alta
<i>Sobre quién se está hablando</i>	Saddam
<i>Posición socioeconómica de quien se habla</i>	Baja
<i>Quién es el receptor</i>	Sección 20
<i>Posición socioeconómica del receptor</i>	Media-alta
<i>Qué dicen</i>	“Es lo mejor. Dentro de cuatro años se habría puesto un chaleco de bombas y entrado en la Cruz Roja”
<i>Con qué actitud</i>	Indiferencia
<i>Por qué lo dice</i>	Porque ha muerto Saddam, y considera que se habría convertido en un terrorista

Tabla n.º 58. Ficha de análisis de estereotipos (los musulmanes como seres fundamentalistas [...]).

Como en la mayoría de los casos que han sido analizados, ya no solo en esta obra, sino en el conjunto de la tesis doctoral, el estereotipo verbal suele tener como fuente de inicio a una persona con una posición social y económica elevada, que opina sobre un individuo en una situación socioeconómica bastante menor; en este caso en concreto existe una diferencia abismal. Otro asunto que llama poderosamente la atención, específicamente en *Strike Back: Retribution*, es el emisor de este tipo de declaraciones. Al igual que ocurría con el lenguaje despectivo, suele proceder de personajes occidentales con un carácter más secundario; sin duda, el caso más acusado, tiene como protagonista a los diálogos del señor Morgan Ives. En este sentido, desde la propia ficción se intenta evitar que los comentarios más desagradables sean emitidos por los protagonistas principales, los héroes y salvadores de la sociedad, culpabilizando a otros personajes (occidentales) menos importantes.

4.4.3.2. Estudio de los temas generadores de estereotipos.

El resultado del análisis de contenido ejecutado sobre los 10 episodios que componen *Strike Back: Retribution* se muestra a continuación en forma de tablas. Como en ocasiones anteriores, se ha realizado un visionado múltiple y minucioso sobre la obra, con el objetivo de averiguar la presencia o ausencia de los diferentes ítems que previamente fueron establecidos en la metodología de investigación de la presente tesis doctoral; en relación con los estereotipos asociados tanto a la sociedad árabe, como de forma individual a la mujer y al hombre árabe y/o musulmán.

Sobre la sociedad árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
La cultura árabe como beligerante y violenta	X	
El mundo oriental como misterioso o exótico	X	
El islam ligado a la violencia		X
Los musulmanes como personas muy religiosas		X
La pobreza en el mundo árabe	X	
El atraso en la sociedad oriental	X	
El deseo oriental de aterrorizar a Occidente	X	
El desierto o los camellos como símbolo	X	
Sociedad inferior y culturalmente atrasada	X	
Los árabes y su relación con el petróleo		X
Los árabes como una civilización salvaje	X	
Prioridad del islam sobre las demás esferas		X

Los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales	X	
El jeque como persona rica, caprichosa, despreciable		X
La violencia en el territorio árabe	X	

Tabla n.º 59. Ficha de análisis sobre la sociedad árabe y/o musulmana.

Respecto a la tabla n.º 59, centrada en los estereotipos occidentales sobre la sociedad oriental, y específicamente sobre los árabes y musulmanes, se manifiestan un 66,66 % del total de los ítems propuestos. Este bajo porcentaje, si se compara con el resto de las series de ficción analizadas, obedece principalmente, como se ha explicado en el apartado anterior, a una falta de representación de ideologías y prácticas religiosas. En consecuencia, se ausencian los siguientes temas: “el islam ligado a la violencia”, “los musulmanes como personas muy religiosas” y “prioridad del islam sobre las demás esferas”. En este sentido es importante señalar que *Strike Back* se despoja de estos estereotipos mediante la no representación de los mismos, es decir, no contrarresta el estereotipo a través de una representación positiva del islam. En cierto modo es un avance el alejarse de dichos atributos que han sido utilizados insistentemente desde multitud y diversos medios de comunicación y de entretenimiento; pero, aun así, el doctorando no puede evitar preguntarse: si hubiera habido representaciones ideológicas religiosas, ¿cómo se habrían representado?; pues, *Strike Back: Retribution* desarrolla un ritmo frenético de narración, con un género puro de acción, muy directo, caracterizado por el uso de elipsis narrativas y alejándose bastante de la psicología de los personajes, favoreciendo la simplificación narrativa y argumental y, por tanto, aumentando la acción en detrimento de los asuntos ideológicos, hechos que contrastan enormemente con el resto de las series que han sido objeto de estudio, con una narración más amplia, compleja y mucho más cuidada, y cuyas representaciones ideológicas religiosas giraban en torno a una misma directriz: la perpetuación de los estereotipos sobre el islam.

Sobre la mujer árabe y/o musulmana	Presente	Ausente
El pañuelo como obligación en el islam		X
Violencia contra la mujer		X
Victimización de la mujer		X
Clitoridectomía		X
Poliginia		X
La mujer sin libertad		X
Matrimonios pactados		X
La mujer ignorante, sumisa y sensual		X

Ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas		X
Uso permanente del velo		X
La indumentaria en la mujer árabe		X

Tabla n.º 60. Ficha de análisis sobre la mujer árabe y/o musulmana.

Acerca de los temas estereotípicos que han sido asociados con la mujer árabe desde Occidente (tabla n.º 60), se ausentan absolutamente todos los ítems propuestos (100 %). Esta circunstancia responde sobre todo a la casi nula presencia femenina en la obra, apareciendo únicamente cuatro mujeres árabes y/o musulmanes: la terrorista conversa Jane Lowry, la radicalizada Maya y su hermana mayor, y una desconocida en Trípoli con carácter ambiental, cuya única función es mantener una relación sexual con uno de los protagonistas masculinos, el sargento estadounidense Samuel Wyatt. Al igual que ha ocurrido con el caso inmediatamente anterior (el estudio de la sociedad oriental), la ausencia de los temas no indica que la representación se oponga o contrarreste a los estereotipos ligados a la mujer árabe y/o musulmana, ya que no existe una presencia significativa de las mismas; de hecho, la mujer que tiene mayor protagonismo es occidental (musulmana), y el resto apenas intervienen en la narración (una con carácter muy secundario y dos de tipo ambiental). Aunque sí es cierto que $\frac{3}{4}$ (75 %) de los personajes femeninos en ocasiones hacen uso del hiyab, aunque también aparecen sin dicha prenda, situación que imposibilita comprender este atributo como una obligación o indumentaria permanente.

Sobre el hombre árabe y/o musulmán	Presente	Ausente
Violento y terrorista	X	
Villanos, bufones, déspotas...	X	
Patriarcales		X
Hostiles, agresivos, incivilizados...	X	
Fanáticos religiosos		X
Depravación / deseos por la mujer occidental	X	
La indumentaria del hombre árabe.		X

Tabla n.º 61. Ficha de análisis sobre el hombre árabe y/o musulmán.

Por último, los datos arrojados en la tabla n.º 61, sobre el hombre árabe y/o musulmán, señalan una presencia del 57,14 % de los ítems seleccionados y, por tanto, en consecuencia, una ausencia del 42,86 % de propios ítems. Estos porcentajes, correspondientes a la utilización de estereotipos en la representación de los personajes masculinos, siguen el mismo patrón de resultados que los demostrados en los análisis

anteriores de la obra (sobre la sociedad árabe y la mujer árabe/musulmana), observándose una disminución de la presencia de dichos temas en comparación con el resto de series de ficción, y encontrándose estos datos sujetos e influenciados por la baja representación de personajes árabes y/o musulmanes. Aun así, se verifica que ciertos temas continúan siendo utilizados de manera sistémica y destacada, como: “violento y terrorista” u “hostiles, agresivos, incivilizados...”, entre otros asuntos.

4.4.4. Análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.

El análisis de *Strike Back: Retribution* finaliza prestando atención a la construcción y representación del enemigo en dicha ficción seriada bajo el prisma de la propaganda. Para ello se utiliza la ficha de análisis n.º 3, expuesta en el diseño metodológico, siendo un modelo que tiene por objetivo comprobar la disposición o ausencia de los siguientes tres elementos: una situación de conflicto e inseguridad nacional, la identificación de dos bandos (nosotros y ellos), y la presencia de un líder carismático culpable de todo. Además, también se abarcan otros asuntos propios de la teoría de la propaganda, como la simplificación y el enemigo único, o la exageración y desfiguración del mismo; y seis elementos específicos de la propaganda de guerra: 1. ¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo! 2. ¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra! 3. El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado. 4. ¡Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares! 5. El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna. 6. El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales. Por lo tanto, estudiando la narrativa de la obra y enfrentándola con la ya citada ficha de análisis, aparecen los siguientes resultados (tabla n.º 62):

Situación de conflicto e inseguridad nacional
Desde el comienzo de <i>Strike Back: Retribution</i> se manifiesta una potencial situación de conflicto e inseguridad nacional, con dos actores principales, Oriente y Occidente, a raíz de la liberación del líder terrorista, árabe y musulmán, Omair Idrisi, quien en el pasado atentó contra Occidente y cuya intención es seguir la misma línea de actuación. Ante dicha situación se reactiva la desaparecida Sección 20, una unidad militar especial de emergencia (con personal británico y estadounidense) que tiene por objetivo prioritario detener a Omair Idrisi y a su compañera sentimental Jane Lowry, para garantizar la seguridad nacional e, incluso, internacional, a nivel europeo. Otra cuestión fundamental que aumenta la situación de conflicto e inseguridad es la incursión y presencia de la célula terrorista en varios países europeos (Hungría, Rusia, Bielorrusia, etc.), donde encuentran socios occidentales,

los cuales no se rigen por una ideología u odio hacia Occidente, sino por motivos de poder económico, traduciéndose esto en venta de armas de asalto, químicas y biológicas. En consecuencia, los terroristas consiguen unos recursos materiales y una gran capacidad de acción terrorista. Es interesante señalar que, si bien son personas occidentales (una mínima minoría) las que proporcionan las armas, son árabes y musulmanes quienes proporcionan la capacidad económica que permiten tales acciones; así, nuevamente se produce una destacada diferenciación: los occidentales únicamente actúan motivados por un mayor estatus económico, sin embargo, desde Oriente, la financiación se produce esencialmente por cuestiones ideológicas. De este modo, no solo se observa la peligrosidad de Oriente, sino que la misma se traslada a Europa: los terroristas se encuentran dentro de las fronteras nacionales europeas, aumentando la situación de conflicto e inseguridad nacional.

Identificación de dos bandos (nosotros y ellos)

Aunque en el transcurso de la ficción pueda parecer que el enemigo se diversifica debido a las numerosas relaciones establecidas entre Jane Lowry e individuos occidentales, que de una forma u otra ayudan a conseguir los objetivos terroristas, el enemigo se encuentra bien definido: son los terroristas árabes y/o musulmanes, combatidos por los ejércitos británico y estadounidense. Y en su sentido más amplio se vislumbran dos partes diametralmente opuestas. Por un lado, Occidente, y, por otro lado, Oriente. Una clara oposición que se representa insistentemente en *Strike Back: Retribution*, ya no solo desde la presente perspectiva.

Presencia de un líder carismático y culpable de todo

Como se ha expuesto, los terroristas árabes y/o musulmanes son identificados como el mayor enemigo de Occidente. Aun así, únicamente aparece una célula terrorista, liderada por el libio Omair Idrisi y, posteriormente, cuando es dado por muerto, dicho cargo lo ocupa Jane Lowry, quien continúa y persigue los deseos de Idrisi. Por ello, se puede afirmar que se manifiestan dos líderes en la ficción; de hecho, en gran parte de los episodios se le otorga más protagonismo a Lowry (occidental conversa). Una vez que se descubre que Idrisi continúa con vida, el rol de enemigo principal vuelve a ser adquirido por él mismo, relegando a un segundo lugar a Lowry. Esta circunstancia se verifica a través del diálogo de la coronel Donovan: “Es una gran campaña de reclutamiento. Líder yihadista que volvió de entre los muertos. Una inspiración. Un emblema” (E7, 09:06-09:11). Además, la propia figura de Idrisi es “ensalzada” indirectamente en otros momentos, cuando se conoce que Donovan adiestró a Lowry (como militar) para infiltrarse en la organización de Idrisi y capturarlo. De esta suerte, se visibiliza la capacidad de Idrisi para convertir y posicionar a una militar experta en contra de su propio país. Por ende, también se muestra la capacidad de persuasión y peligro que pueden llegar a tener las células terroristas.

Tabla n.º 62. Ficha de propaganda (a).

Respecto a los asuntos propios de la teoría de la propaganda anteriormente citados, como la simplificación y el enemigo único, así como la exageración y desfiguración, se puede resaltar y subrayar sin ningún tipo de duda la presencia de todos estos elementos. La simplificación, porque los mensajes transmitidos sobre los árabes y/o musulmanes son sencillos, resumidos en el atributo de enemigos, concordando con la segunda regla, el enemigo único, siendo este pueblo el objetivo de todos los discursos

propagandísticos. Tal es así que, todos los personajes árabes son enemigos o se relacionan con los mismos, lo cual les convierte en enemigos. De forma general no se observa ningún tipo de alianza real con árabes y/o musulmanes, produciéndose una diferenciación contundente con Occidente. Asimismo, la exageración y desfiguración del enemigo se aprecia al resaltar todos sus defectos y acciones negativas y, en paralelo, minimizando las acciones de dudosa reputación de Occidente.

En relación con los individuos de diferentes nacionalidades occidentales que se involucran con los terroristas, por ejemplo, los húngaros y chechenos en una trama de falsificaciones y asesinatos, o los rusos y bielorrusos en la fabricación del *Novichok*, un arma química-biológica indetectable por su estado gaseoso y absolutamente peligrosa para el sistema nervioso (conduciendo a la muerte), se representan como acciones aisladas (occidentales) y actos colaterales de la maldad del enemigo, los árabes y musulmanes, ya que el único móvil occidental es económico. En cualquier caso, se observa en el último episodio, con Omair Idrisi y Jane Lowry fallecidos, una importante confrontación entre el ejército británico y el estadounidense, en clara oposición al ejército ruso; un conflicto que no es nuevo, puesto que se ha podido visibilizar en otras series de ficción analizadas, como en *Homeland* o, en menor medida, en *Jack Ryan*.

Por último, atendiendo a los seis elementos que han sido tomados de los *diez mandamientos* acerca de la propaganda de guerra de Morelli (2002), se aprecia una repuesta totalmente afirmativa (tabla n.º 63):

Principios propaganda de guerra	Presente	Ausente
¡No queremos la guerra, solo nos estamos defendiendo!	X	
¡Nuestro adversario es el único responsable de esta guerra!	X	
El líder del estado adversario es malvado y se ve malvado	X	
Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares	X	
El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito (..)	X	
El enemigo está usando armas prohibidas e ilegales	X	

Tabla n.º 63. Ficha de propaganda (b).

Los seis elementos aparecen representados en la narrativa de *Strike Back: Retribution*. En este caso, los protagonistas son estadounidenses y británicos, quienes se ven obligados a reactivar la Sección 20 porque Occidente debe defenderse de las acciones del enemigo que, como en casos anteriores, siempre es árabe y musulmán. Sin duda, Oriente es el causante de todos los conflictos bélicos, desde donde no se acepta el estilo de vida occidental. Así, el líder de *los otros*, Omair Idrisi y, después, Jane Lowry,

quienes desprenden una absoluta maldad, tienen intereses particulares y utilizan armas de última tecnología para causar el mayor daño posible a Occidente (Europa y Norteamérica). Ante esta tesitura, los ejércitos británico y estadounidense se ven obligados a actuar contra los malhechores árabes e islámicos.

**BLOQUE V. RESULTADOS, DISCUSIÓN Y
CONCLUSIONES**

PRIMERA PARTE: DISCUSIÓN DE RESULTADOS

5.1. Discusión de resultados.

Tras estudiar y analizar individualmente las series de ficción estadounidenses que han conformado el corpus de la investigación (*Homeland*, *The Looming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*), de donde se han extraído unos resultados parciales, es necesario entrelazar y confrontar todos los datos para obtener unos resultados globales. De este modo, se procede a una discusión conjunta basada en dos partes: en primer lugar, se recurre al análisis cuantitativo, con el objetivo de cuantificar el nivel de representación de las diferentes categorías que previamente han sido abordadas en todos los análisis individualizados; y, en segundo lugar, desde una posición cualitativa, se analizan los datos totales reflejados, intentando dar respuesta a las preguntas de investigación que fueron planteadas al inicio de la presente tesis doctoral.

5.1.1. Discusión de resultados sobre el análisis de los personajes.

Se han estudiado un total de 87 personajes, 74 de los mismos masculinos y 13 femeninos (gráfico n.º 1), todos ellos musulmanes, de los cuales 75 son árabes y el resto son: dos africanos, cuatro franceses y, un norteamericano de ascendencia árabe, dos turcos y tres occidentales (norteamericano, británico y ruso –checheno–) convertidos al islam (gráfico n.º 2). De los 87 personajes identificados, todos ellos tienen un carácter muy secundario a excepción de cinco (Ali Soufan, en *The Looming Tower*; James Greer y Mousa bin Suleiman, en *Jack Ryan*; y Omair Idrisi y Jane Lowry en *Strike Back: Retribution*), siendo considerados protagonistas u antagonistas principales. Consiguientemente, han sido abordados en profundidad hasta 27 personajes, abarcando sus diferentes esferas (física, psicológica y social), mientras que los 60 restantes, fundamentalmente, han sido tratados desde una dimensión física. Por lo tanto, los próximos gráficos sobre los personajes árabes y/o musulmanes, contienen, por un lado, los datos resultantes del análisis de todos ellos (87), y, por otro lado, únicamente los resultados de los 27 personajes que han sido analizados con mayor amplitud (en cada caso, si fuera necesario, será indicado para que no haya equívoco alguno). Asimismo, en todas las obras analizadas figuran un importante grupo de personajes de apoyo y/o ambientación con un escaso o inexistente diálogo, la mayoría hombres con perfiles de militares, policías, guerrilleros y terroristas, cuya función narrativa casi exclusivamente es constituirse como partes del decorado cuando la acción tiene lugar en territorios

árabes, como Afganistán, Pakistán, Egipto, Yemen, Líbano, Siria, Marruecos o Libia, y en otros como Kenia, Tanzania o Turquía.

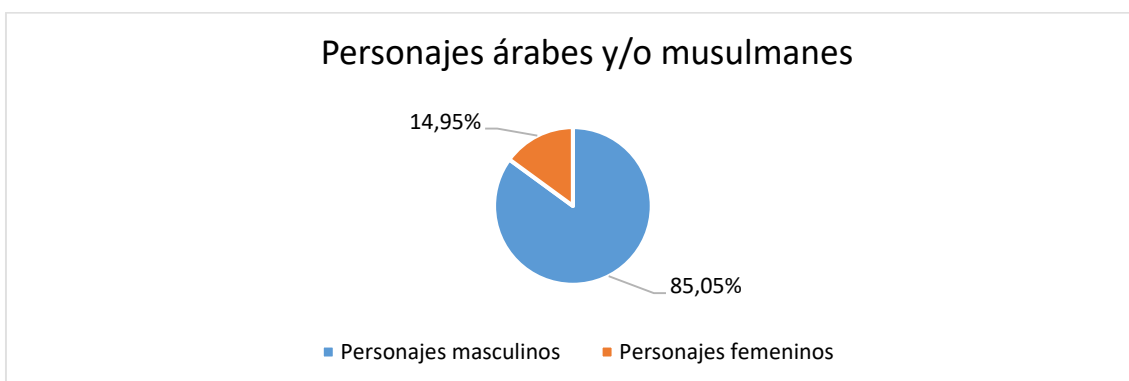


Gráfico n.º 1. Personajes árabes y/o musulmanes.

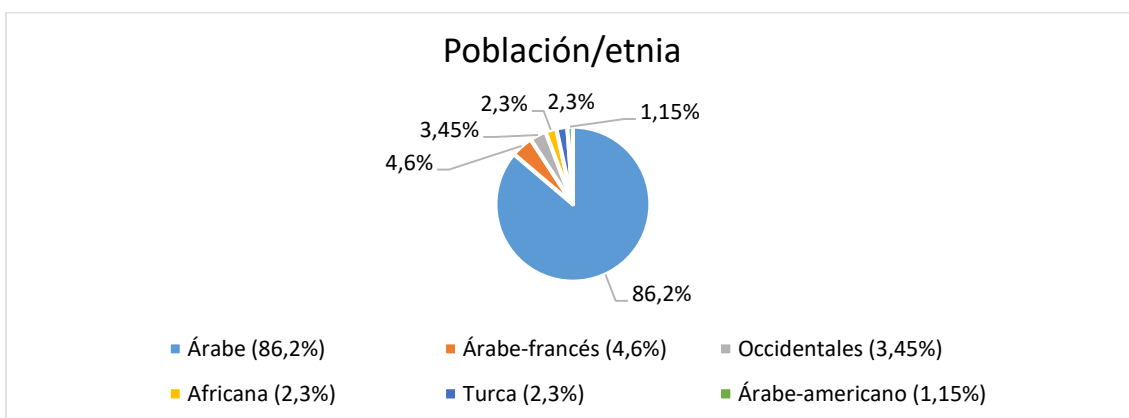


Gráfico n.º 2. Población/etnia.

Desde un primer momento, en todas las obras estudiadas, además de observarse un elevado número de personajes masculinos árabes y/o musulmanes (85,05 %), en comparación con los femeninos de misma condición (14,09 %), y con más relevancia e involucración en las líneas narrativas de los personajes occidentales (claros protagonistas), se aprecia que, la totalidad de personajes árabes son musulmanes (100 %). Según dicha representación y simplificando, la siguiente correspondencia sería absolutamente cierta: árabes = musulmanes. Sin embargo, en varias ficciones (*Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*) se evidencia que todos los musulmanes no son árabes: musulmanes \neq árabes. Esta circunstancia se muestra a través de conversiones (del catolicismo al islam), las cuales llevan consigo, en un 75 % de los casos, una radicalización y comportamientos terroristas. También se manifiesta mediante la presentación de personajes africanos o turcos, produciéndose con ello cierta pluralidad

en las representaciones, al igual que con la aparición de personajes franceses y norteamericanos, aunque con ascendencia árabe. No obstante, dicha pluralidad no significa una mejor representación de la amplia y diversa población musulmana, ya que más del 55 % de estos personajes desarrollan conductas negativas y antioccidentales.

De acuerdo a las nacionalidades (gráfico n.º 3), se registran las siguientes: afgano (13), pakistaní (6), libanés (4), yemení (13), saudí (8), egipcio (2), libio (5), keniano (2), argelino (1), norteamericano (2), turco (2), sirio (8), checheno (1), británico (1), francés (4), palestino (1), marroquí (1) y bielorruso (1). Y, por otro lado, en *The Looming Tower* y *Jack Ryan*, las nacionalidades de algunos personajes no son definidas (12).

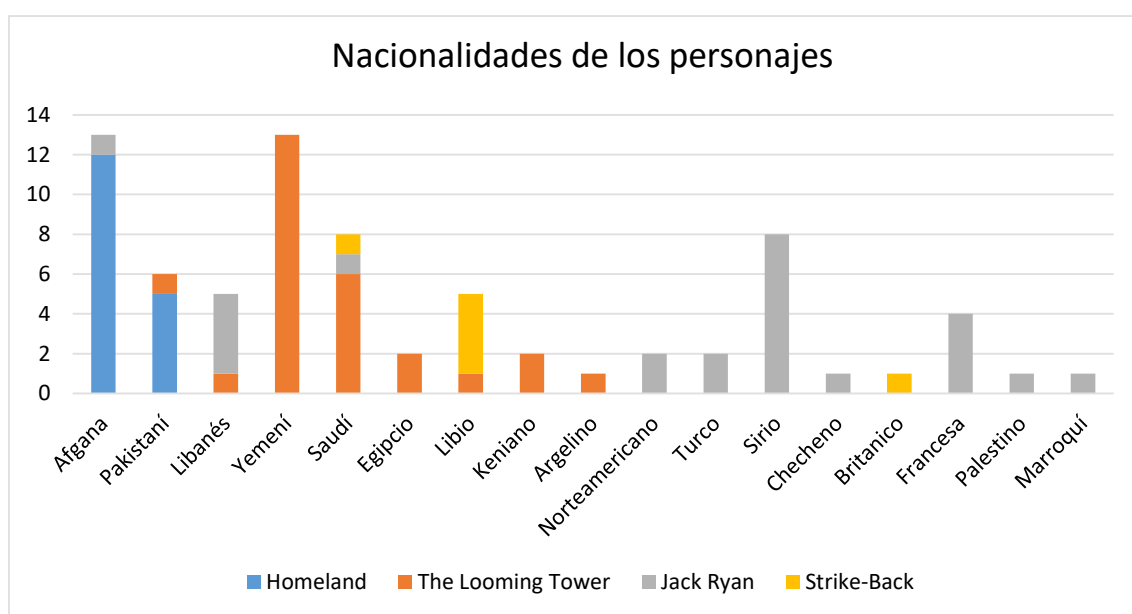


Gráfico n.º 3. Nacionalidades de los personajes.

En relación a la dimensión física de los 87 personajes, el análisis de resultados ha sido dividido en cuatro bloques (gráfico n.º 4): hombres (65), mujeres (9), niños (9) y niñas (4); con el objetivo de poder identificar patrones de representación de personajes árabes y/o musulmanes, si es que los hubiera.

División de personajes árabes y/o musulmanes

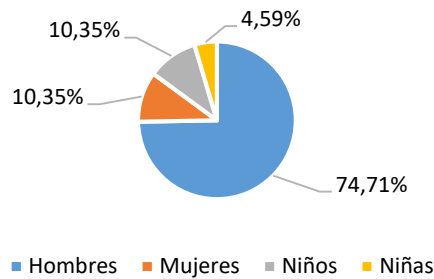


Gráfico n.º 4. División de personajes árabes y/o musulmanes.

En primer lugar, los personajes masculinos adultos árabes y/o musulmanes, 65 en total (12 en *Homeland*, 30 en *The Looming Tower*, 19 en *Jack Ryan* y 4 en *Strike Back: Retribution*), alcanzan una dominante cuota de representación del 74,71 %, muy superior a la manifestación de mujeres y niños, ambos con un 10,35 %, y de las niñas, con apenas un 4,59 %. Así, la figura masculina (que supera los 18 años de edad) emerge sobre las demás, permitiendo con ello un mayor estudio de la construcción y representación de dichos personajes, al disfrutar de una muestra más voluminosa. Entre sus características físicas destacan ciertos atributos (gráficos n.º 5-9): entre los 35 y 54 años de edad (66,15 %), la tez muy morena u oscura (92,31 %), con vello facial (84,61 %), el pelo recogido por un turbante o gorro islámico (47,7 %) y utilizando, por un lado, indumentaria árabe o asociada a países orientales (44,61 %), y, por otro lado, vestimenta occidentalizada o de tipo paramilitar (66,15 %); se observa que ocho personajes alternan ambos vestuarios. Asimismo, las mínimas (y destacadas) transformaciones que se producen (12,30 %) obedecen a una planificación terrorista: eliminación total o parcial de la barba, o uso excepcional de ropa occidentalizada o uniformes en lugar de su ropaje habitual (árabe).

Rango de edad

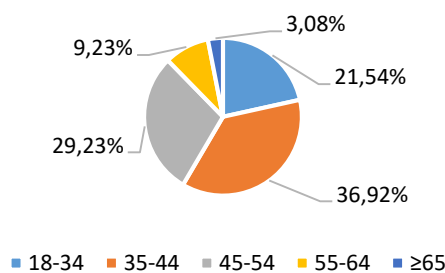


Gráfico n.º 5. Rango de edad.

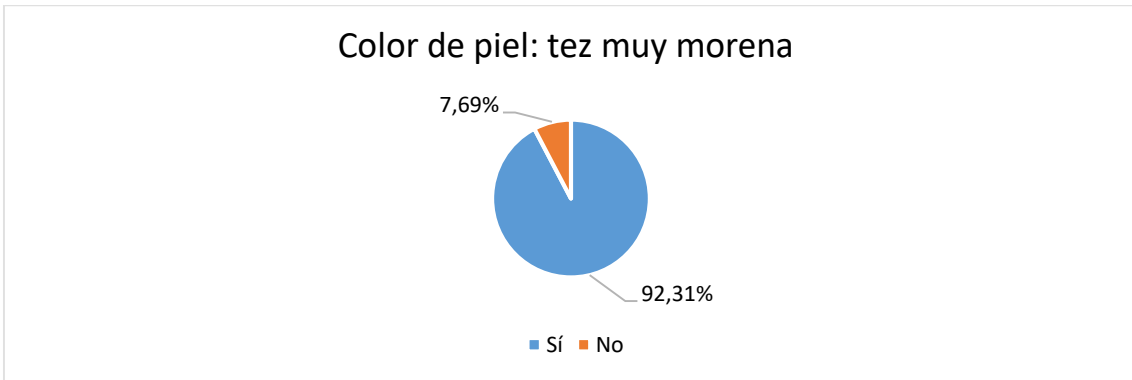


Gráfico n.º 6. Color de piel: tez muy morena.

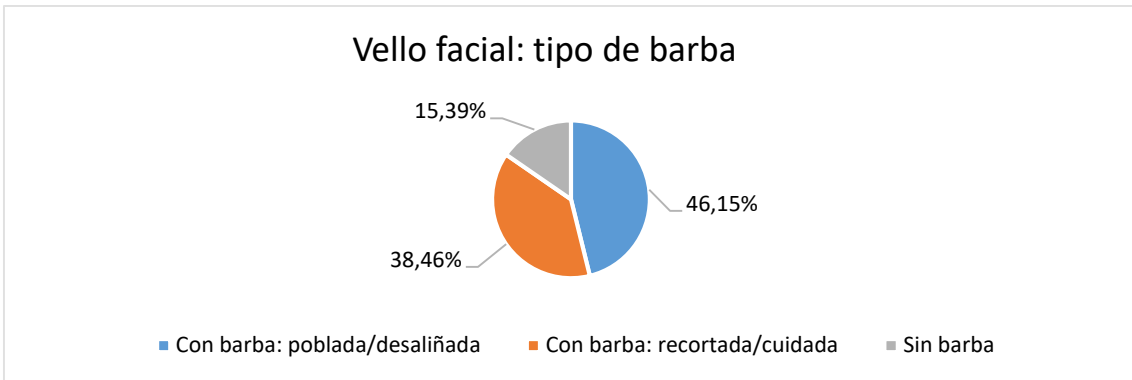


Gráfico n.º 7. Vello facial: tipo de barba.

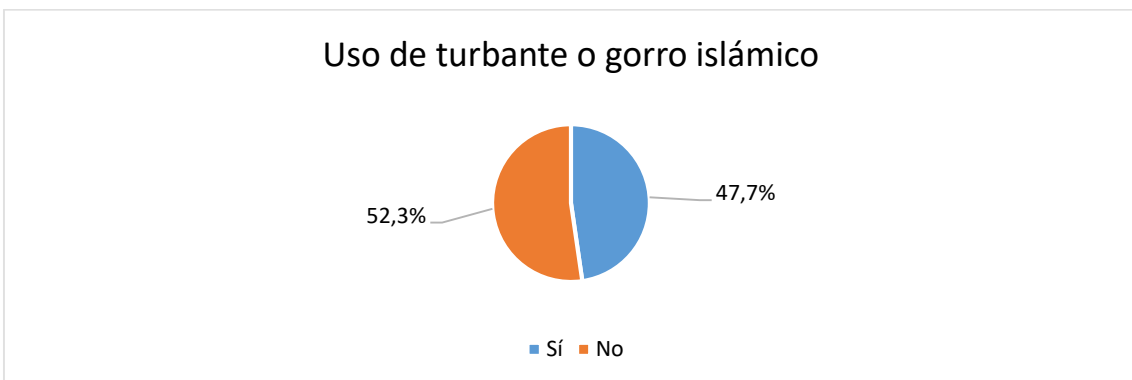


Gráfico n.º 8. Uso de turbante o gorro islámico.

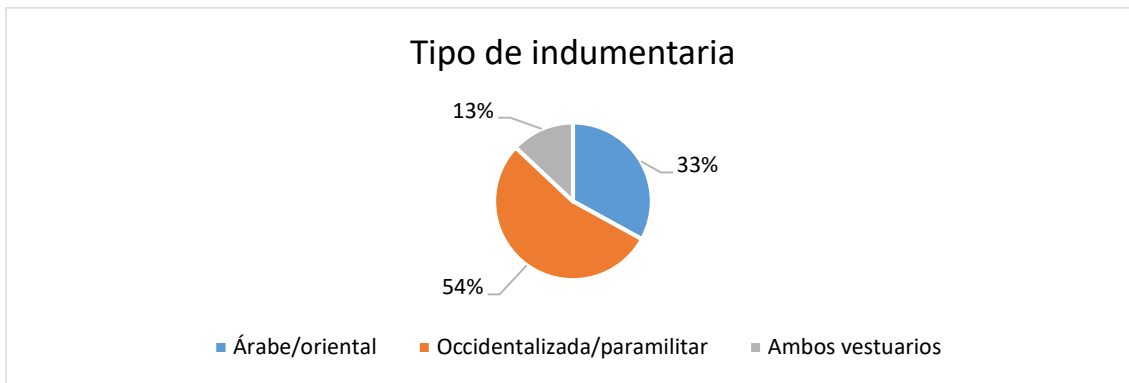


Gráfico n.º 9. Tipo de indumentaria en el hombre.

Los datos extraídos permiten una aproximación a la trazabilidad de un patrón de representación de la figura masculina adulta en la ficción seriada estadounidense. De los 65 personajes árabes y/o musulmanes estudiados, 44 de ellos responden a perfiles terroristas o antioccidentales, siendo un 67,69 % del total del grupo. Extrapolando los datos obtenidos a la figura dominante, el terrorista o enemigo de Occidente, se podría configurar un esquema o patrón físico que siguen dichos personajes: de mediana edad (rara vez superando los 55 años), con la piel oscura y con barba (preponderantemente poblada y/o desaliñada); además, en relación a su apariencia, se aprecian varias posibilidades: tanto la indumentaria occidentalizada o tipo paramilitar, y la árabe u oriental (*thawb*, *thobe*, *galabiya*, *chilaba*, *serwal*, *izar*, etc.). Por ende, se constata de esta manera que, si bien no existe un absoluto y único modelo de representación (aunque sí patrones), las diferentes posibilidades halladas dentro de la dimensión física direccionan hacia un mismo lugar: el enemigo, siempre árabe y/o musulmán, con piel oscura y vello facial, puede vestir indistintamente como uno de ellos (*los otros*) o como uno de *nosotros* para pasar desapercibido e infligir el mayor daño posible a Occidente. De este modo, y adelantando sucintamente la temática propagandística (apartado 5.1.3.), los árabes y/o musulmanes, mismamente desde la propia esfera física, comprenden el grupo de *los otros*, aquellos seres diferentes que acaban por considerarse enemigos por no pertenecer a la comunidad occidental, pero que pueden pasar desapercibidos y camuflarse como uno de *nosotros*, convirtiéndose así en una mayor amenaza a razón de su indetectabilidad.

En segundo lugar, acerca de las características físicas de los personajes femeninos, habiendo únicamente nueve y habitualmente con menor protagonismo (limitando y dificultando así su estudio de manera conjunta), se percibe un rango de edad comprendido entre los 25 y 60 años, encontrándose el 77,77 % de las mujeres en una

horquilla desde 35 y hasta 50 años (gráfico n.º 10); y de acuerdo al vestuario, el 88,89 % de los personajes visten algún tipo de indumentaria propia del territorio árabe/oriental, mientras que el 11,11 % solamente utiliza un atuendo occidentalizado (gráfico n.º 11).

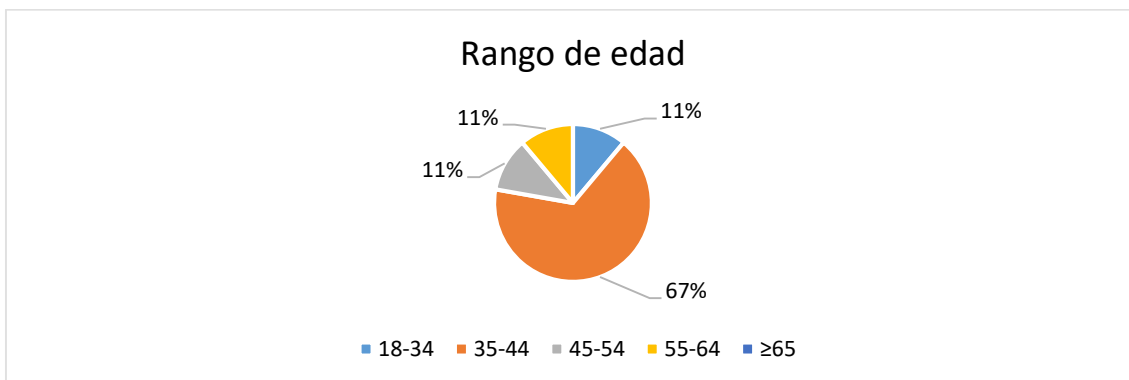


Gráfico n.º 10. Rango de edad personajes femeninos.

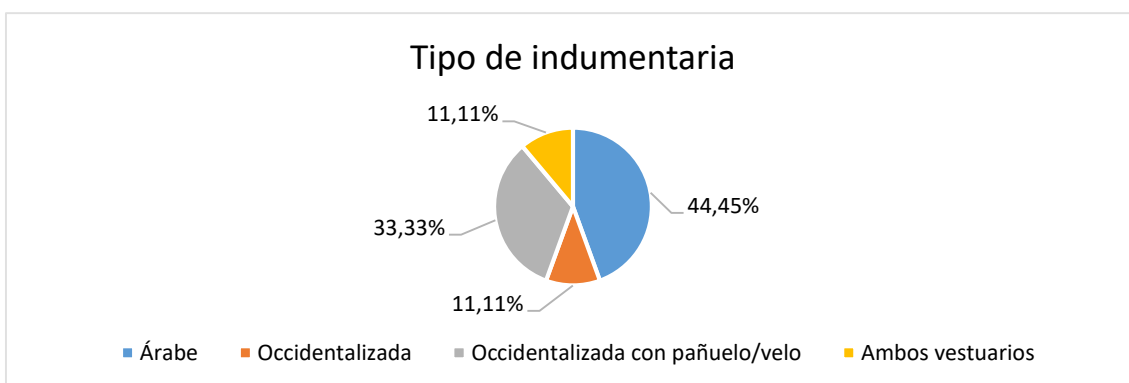


Gráfico n.º 11. Tipo de indumentaria en la mujer.

En tercer lugar, los personajes masculinos menores de edad, con un total de nueve, son similares entre sí, cuyo atributo más destacable es la utilización de un vestuario occidentalizado (88,89 %), a excepción de un personaje (11,11 %), que viste con una amplia túnica y que corresponde al único menor con un perfil talibán-terrorista. Y finalmente, en cuarto lugar, el grupo más reducido, con cuatro personajes femeninos menores: una niña, otra adolescente y dos chicas que rozan la mayoría de edad. La primera viste de forma occidentalizada y el resto emplean el velo/pañuelo islámico, encontrándose vinculadas las dos últimas con grupos terroristas. Por tanto, según estos resultados, se observa que los menores masculinos, al no poder ser caracterizados como los personajes adultos, por ejemplo, a través del vello facial, los perfiles antioccidentales se construyen mediante la indumentaria árabe y en contraste con el resto, cuya vestimenta es occidentalizada. Y en relación a las menores de edad, se

visibiliza que, a medida que crecen comienzan a utilizar otro tipo de vestuario, en este caso, el velo/pañuelo islámico, un atributo que acaba equiparándose por representación con perfiles femeninos terroristas.

Respecto al estudio de la dimensión psicológica y posición social de los 27 personajes (21 hombres, 3 mujeres, 2 niños y 1 chica adolescente) que han sido analizados con mayor amplitud debido a su relevancia en las obras, por un lado, se certifica que los personajes árabes y/o musulmanes con un carácter principal-protagonista, manifestándose únicamente dos hombres (Ali Soufan, *The Looming Tower*; y James Greer, *Jack Ryan*), son configurados y representados excepcionalmente de forma análoga a los personajes occidentalizados, a razón de un estilo de vida, valores y metas occidentales, entre otros asuntos. En consecuencia, son despojados total o parcialmente de la cultura árabe y/o islámica, a favor de la cultura occidental, lo que parece ser un requisito indispensable para ser considerado amigo o, por lo menos, no enemigo de Occidente, especialmente siendo árabe y/o musulmán. En cambio, por otro lado, atendiendo a los personajes principales-antagonistas (Mousa bin Suleiman, *Jack Ryan*; y Omair Idrisi y Jane Lowry, *Strike Back: Retribution*) y al resto de secundarios, quienes se representan ligados firmemente a la cultura árabe y/o islámica, se han extraído, en líneas generales, los siguientes datos (gráficos n.º 12-13): se verifica la construcción de personajes herméticos socialmente (72 %), incluso sectarios, además de profundamente violentos (80 %) y religiosos (72 %), desconfiando, rechazando y odiando a Occidente (84 %). Entre sus ocupaciones, en su mayoría relacionadas con el poder, despuntan cargos políticos, diplomáticos, miembros de la realeza, líderes de organizaciones terroristas o altos rangos del ejército, unas circunstancias que posibilitan un *estatus*, social y económico, infinitamente superior que el ostentado por el resto de sus compatriotas. Referente al rol y línea actancial que desarrollan, se alzan los personajes antagonistas y oponentes (80 %), con gran influencia sobre los demás; aunque también brota, en menor medida, el personaje ayudante (28 %), que, a pesar de ser árabe y/o musulmán, acaba convertido en un aliado occidental, incluso después de una evolución desde una posición antioccidental (20 %).

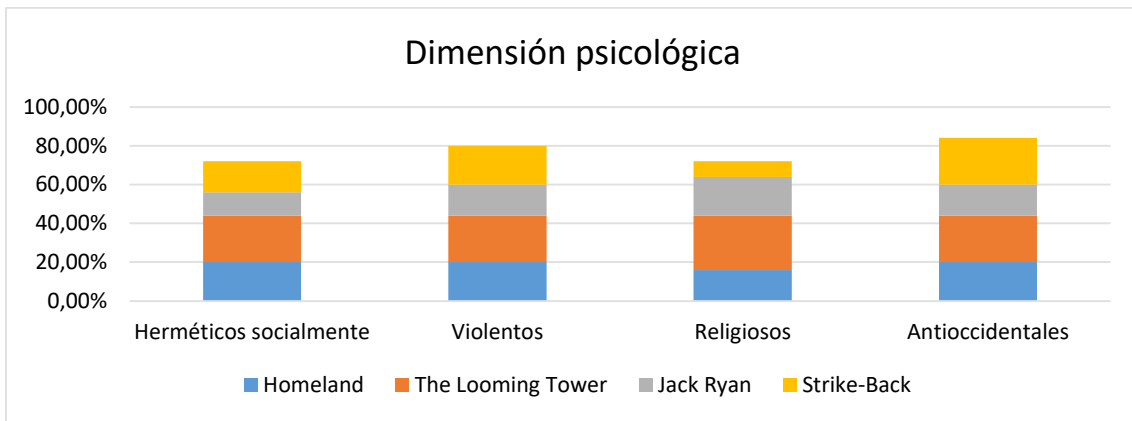


Gráfico n.º 12. Dimensión psicológica.

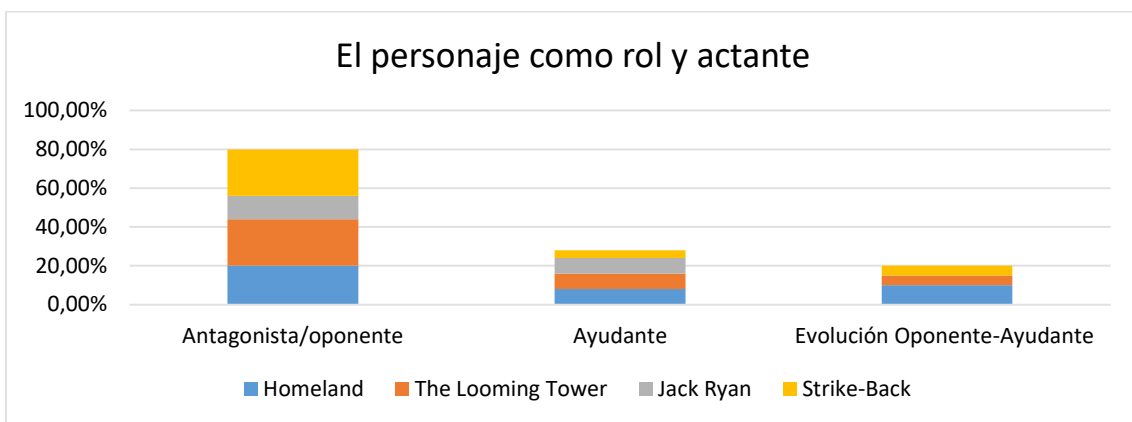


Gráfico n.º 13. El personaje como rol y actante.

Atendiendo a las acciones realizadas por los personajes árabes y/o musulmanes, se perciben y distinguen, alternativamente, acciones activas y pasivas, cuyo común denominar es la violencia sistémica y desmedida en su sentido más amplio: atentados, secuestros, asesinatos, chantajes, torturas, traiciones, falsificaciones de documentos, robos, blanqueo de capital, transacciones ilícitas... reproduciéndose esta tipología de acciones en todas las obras analizadas y con una representación superior al 87 % (de entre todas las acciones de los personajes árabes y/o musulmanes). Aislada y mínimamente, y en las cuatro producciones seriadas, se efectúan acciones similares por vía de los personajes occidentales, las cuales, además de representarse sin profundidad y muy brevemente, posteriormente son justificadas y contrarrestadas por acciones positivas, exhibiendo la moral y ética de los personajes occidentales (estadounidenses). Por consiguiente, salvo excepciones, las acciones de los personajes árabes y/o musulmanes y de los occidentales son antagónicas, plenamente polarizadas, proyectando a través de las mismas el conflicto Occidente-Oriente (territorio árabe), el cual sostiene un lugar privilegiado en las narraciones de la ficción seriada. Igualmente,

en ese marco, los árabes y/o musulmanes se desarrollan como personas desconfiadas, sobre todo con los estadounidenses, desde una posición prejuiciosa que se vincula con un odio intrínseco hacia Estados Unidos, conduciendo, como último fin, a la realización de actos terroristas en Occidente, en el territorio de los “infieles” e “invasores”, como los propios personajes árabes y/o musulmanes denominan a los estadounidenses.

Precisando y reflexionando sobre las ideologías de los árabes y/o musulmanes que se manifiestan en la ficción seriada que ha conformado el corpus de la presente tesis doctoral, se observa que la mayoría de líneas ideológicas obedecen a cuestiones religiosas, a excepción de las representadas en *Strike Back: Retribution*, donde se acentúan las ideologías políticas y geopolíticas, conexas con las decisiones políticas occidentales y que interfieren masivamente en el territorio y en la población árabe; relegando las ideas en materia religiosa a ocupar un lugar más que residual. Todo lo contrario que ocurre en *Homeland*, *The Looming Tower* y *Jack Ryan*, producciones en las cuales los personajes árabes y/o musulmanes parecen no tener ideologías más allá de las creencias religiosas, posicionándose el islam como *pedra angular* de gran parte de las líneas narrativas y acciones que se ejecutan en la ficción. El islam como religión parece construirse mediante dos vertientes que confluyen hacia una misma postura: la primera, por mediación de los comunicados (antioccidentales) y acciones (terroristas) de los propios personajes árabes y/o musulmanes, quienes justifican todos sus actos bajo las decisiones de Alá y del Corán; la segunda, en virtud de los diálogos de los personajes occidentales y cristianos acerca del islam y los musulmanes, reflejando con ellos unas opiniones categóricamente negativas y, en último orden, islamófobas.

La religión y la raza han sido motivos de exclusiones sociales en los últimos tiempos, y en la ficción seriada estadounidense la religión islámica es un instrumento más puesto al servicio de la representación polarizada de occidentales y árabes y/o musulmanes, ayudando a aumentar y solidificar la dominante construcción diferencial y confrontación entre Occidente y Oriente (territorio árabe). A su vez, los personajes árabes y/o musulmanes terroristas son representados como profundamente religiosos, siendo el islam como una tesis prioritaria en sus vidas y focalizando esta cuestión, la creencia en el islam, como el principal problema que conduce a una situación de violencia extrema y odio hacia Occidente. A este respecto, tampoco hay grados de religiosidad: los árabes y musulmanes que muestren cierto respeto y seguimiento hacia el islam son contruidos como terroristas; y, sin embargo, los árabes y/o musulmanes que aun siendo creyentes no visibilizan una conducta religiosa, de rezo, no son

comprendidos como enemigos; exceptuando a los dos únicos personajes árabes y/o musulmanes protagonistas (Ali Soufan, *The Looming Tower*; James Greer, *Jack Ryan*), que, si bien al comienzo de las producciones no son muy religiosos, progresivamente y al final de las mismas se plasma una clara condición de creyentes.

Por otro lado, la ideología occidental (estadounidense) es diametralmente opuesta a la de los árabes y/o musulmanes, reunida y resumida en los diálogos y acciones de los personajes estadounidenses que persiguen la paz mundial y un supuesto bien común que se conseguirá con la caída y destrucción de los terroristas árabes y/o musulmanes que se encuentran tanto en Occidente como en Oriente. Dichos personajes occidentales no manifiestan una clara condición de religiosidad, visibilizando su elección religiosa mediante los propios parlamentos que arremeten contra el islam en términos de oposición al cristianismo; bajo posturas dicotómicas, donde si el cristianismo y los católicos son los buenos (*nosotros*), el islam y los musulmanes son los malos (*ellos*).

En última instancia, prestando atención a las localizaciones y a los decorados recreados en las obras, se repara en que los espacios funcionan como configuradores de identidad de los personajes árabes y/o musulmanes, ya que les proporcionan una serie de cualidades que permiten delimitarlos y definirlos a través de la propia imagen que recibe el espectador y que se encuentra plagada de connotaciones; es decir, el espacio en sí mismo es una unidad de significado. En este sentido, en las series de ficción abordadas se presentan espacios completamente opuestos a nivel ambiental, a modo de dualidad espacial diferenciada, que contienen ciertos elementos y características particulares que acaban determinando y detallando a los personajes. Así, la polaridad registrada desde una perspectiva espacial-iconográfica es asociada de igual manera a los personajes y, por tanto, el espacio es usado como una herramienta más en la construcción y representación de los personajes.

En el total de las producciones audiovisuales se visibilizan una gran cantidad de países y, consecuentemente, espacios, pudiéndose trazar una contundente división en dos bloques: los pertenecientes a Occidente y los ligados a Oriente. Entre los territorios occidentales destaca sobresalientemente Estados Unidos y, en menor medida, Francia, Inglaterra, Hungría, Rusia, Bielorrusia, Croacia, Alemania y Polonia. Dichas naciones, y fundamentalmente EE. UU., quien ocupa el grueso de las representaciones, se construyen como lugares industrializados, tecnológicos y socialmente avanzados, en suma, como regiones prósperas, contrastando totalmente con las regiones árabes: Afganistán, Pakistán, Egipto, Yemen, Siria, Líbano, Marruecos, Libia... y con zonas de

África como Kenia y Tanzania o con el territorio oriental de Turquía. A pesar de mostrarse una distinta realidad geográfica, las representaciones giran en torno a la homogeneidad de ambientes: lugares empobrecidos, destruidos, ruinosos, mugrientos, turbios, decadentes y desérticos. Asimismo, además de un clima de peligrosidad, se reconoce un notable atraso tecnológico, que cuando aisladamente es superado, al conseguir el acceso a las nuevas tecnologías, es utilizado por árabes y/o musulmanes para fines terroristas.

Existe una absoluta diferencia entre los ambientes occidentales y orientales (árabes), definidos y representados a razón de contrastes y oposiciones, que refuerzan la propia construcción de los personajes, tanto de los occidentales como de los árabes y/o musulmanes, relacionando a los mismos con los ambientes y lugares en donde se desarrollan. De este modo, por ejemplo, los estadounidenses conviven en ciudades industrializadas, tecnológicas y con recursos económicos, entre otros asuntos, e inversamente, la mayoría de árabes y/o musulmanes malviven en zonas áridas y empobrecidas.

5.1.2. Discusión de resultados sobre el análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos.

El análisis de contenido ha radicado en observar la presencia o ausencia de ciertos temas estereotípicos que, desde Occidente, han sido insistentemente vinculados al mundo árabe-musulmán; tanto a la sociedad en su conjunto, como de forma individualizada hacia la mujer y el hombre.

Así, respecto a la sociedad árabe/musulmana, siguiendo el orden de la ficha analítica y siendo dividido su estudio en tres gráficos (n.º 14-16), los resultados obtenidos, en general, revelan una contundente representación en base a los ítems propuestos. De esta forma, en el gráfico n.º 14 se observa que *la cultura árabe como beligerante y violenta*, junto con *la pobreza en el mundo árabe*, alcanzan el 100 % de representatividad; continuando con un 75 % de la misma en *el islam ligado a la violencia* y en *los musulmanes como personas muy religiosas*; y en último lugar, con un 50 %, aparece *el mundo oriental como misterioso y exótico*.

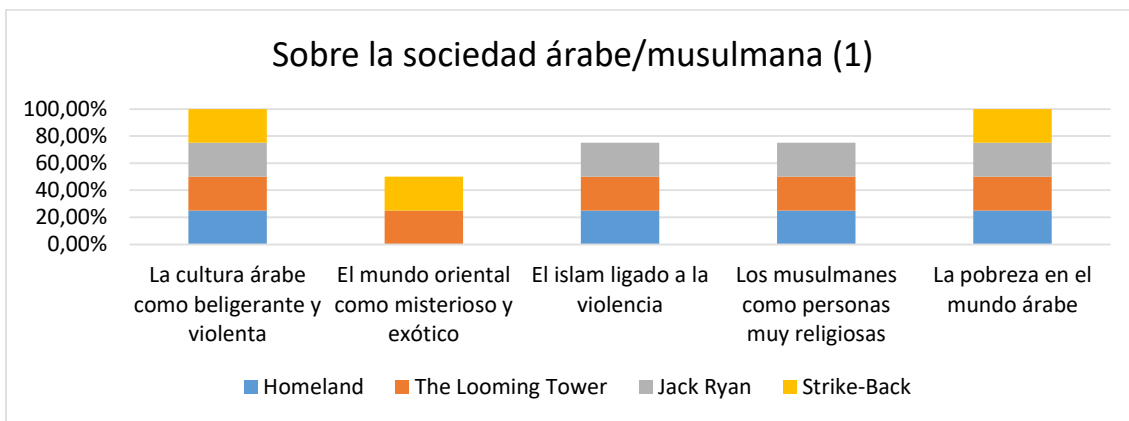


Gráfico n.º 14. Estereotipos sobre la sociedad árabe/musulmana (1).

En el gráfico n.º 15 se muestran los siguientes cinco ítems: *el atraso en la sociedad árabe, el deseo de aterrorizar a Occidente, el desierto y los camellos como símbolos y una sociedad inferior y culturalmente atrasada*, todos estos obteniendo un registro del 100 %; y polarizadamente, se ausenta por completo la representación del *territorio árabe y su relación con el petróleo*. En relación al gráfico n.º 16, conteniendo las últimas categorías, se manifiestan con una presencia del 100 % dos de las mismas: *los árabes como una civilización salvaje y los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales*. Después, en un segundo escalón (75 %), se aprecia *la prioridad del islam sobre las demás esferas y la violencia en el territorio árabe*. Y *el jeque como persona rica, caprichosa y despreciable* no sobrepasa el 25 % de la representatividad en las obras.

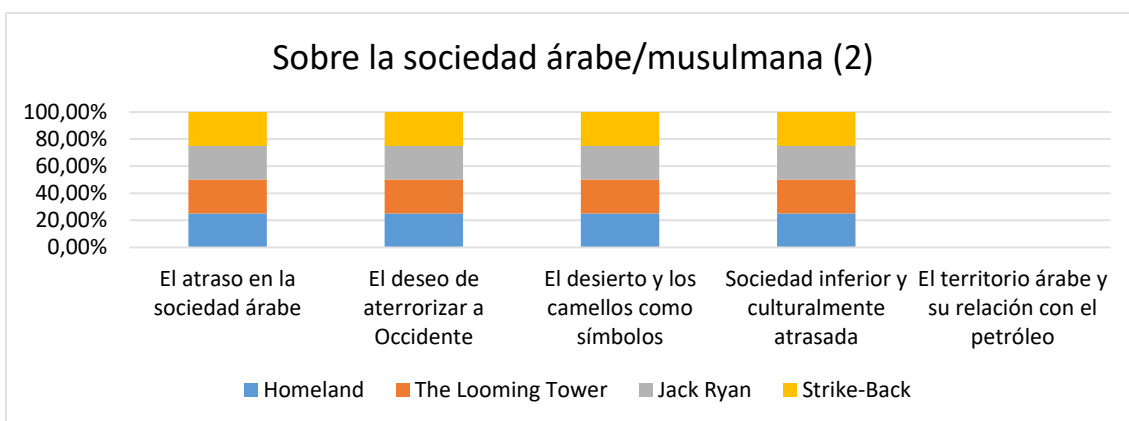


Gráfico n.º 15. Estereotipos sobre la sociedad árabe/musulmana (2).

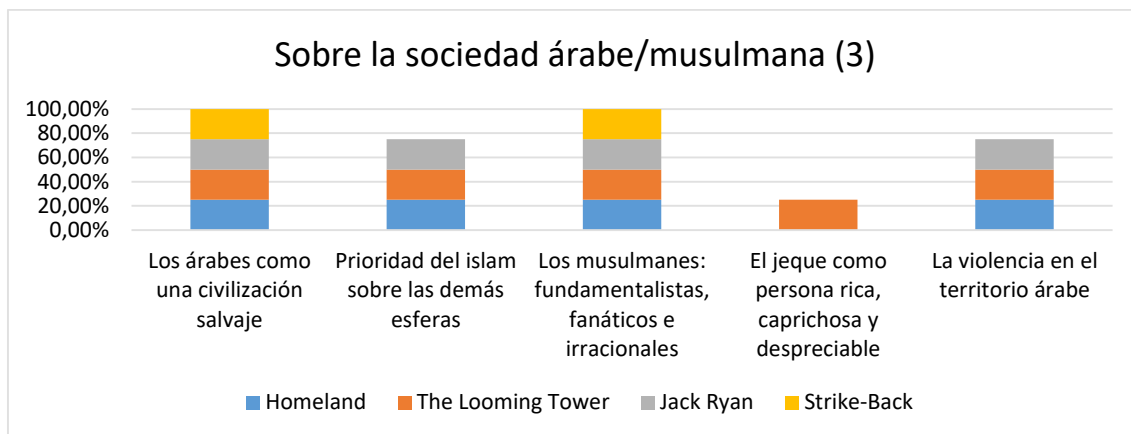


Gráfico n.º 16. Estereotipos sobre la sociedad árabe/musulmana (3).

Por tanto, se determina que, en las series de ficción analizadas se encuentran todos los elementos propuestos a excepción de *el territorio árabe y su relación con el petróleo*, cuya vinculación no se exhibe en el total de los 48 episodios analizados. De tal manera, atendiendo al cómputo global (de acuerdo a los 15 ítems indicados), se puede confirmar que la construcción de la sociedad árabe/musulmana desde la ficción seriada estadounidense fundamentalmente se sustenta en la representación continua de temas estereotípicos, mostrándose un registro total del 78,33 %.

Acerca de la mujer árabe/musulmana (gráficos n.º 17-18), se ha encontrado un uso menor de los estereotipos en su construcción; no obstante, es preciso volver a señalar que el número de personajes femeninos es minoritario en comparación con los personajes masculinos. Sea como fuere, en el gráfico n.º 17, los datos plasman que, *el pañuelo como obligación en el islam y la mujer sin libertad*, son categorías que llegan al 75 % de la representatividad. En un tercer nivel, con el 50 %, aparecen *la violencia contra la mujer y la poliginia*. Detrás, con apenas un 25 %, *la victimización de la mujer*. Y, desaparecida, *la clitoridectomía*.

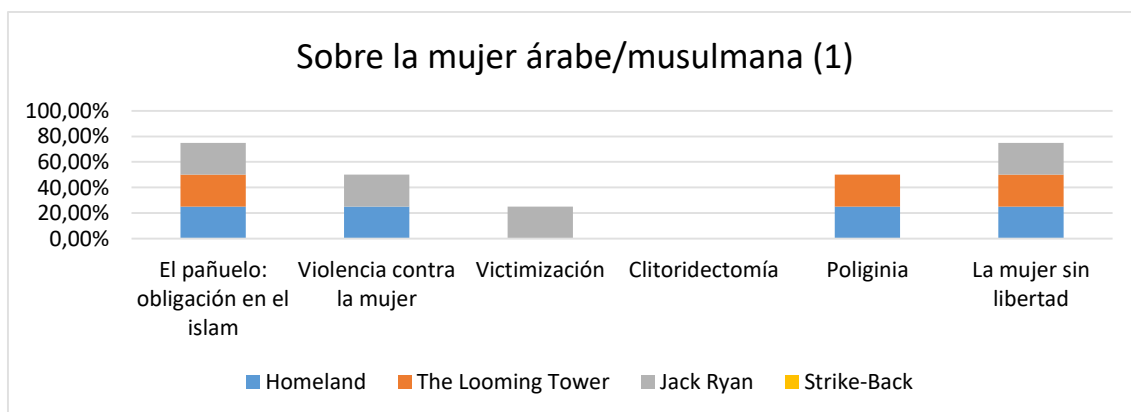


Gráfico n.º 17. Estereotipos sobre la mujer árabe/musulmana (1).

En el gráfico n.º 18 únicamente alcanza el segundo escalón de representación, con un 75 % de la misma, *la indumentaria de la mujer árabe (niqab, burka, chador, hiyab...)*. Luego, coincidiendo triplemente en el tercer nivel (50 %), se hallan: los *matrimonios pactados*, la *ausencia de mujeres trabajadoras y cualificadas* y el *uso permanente del velo*. Y finalizando con 25 % el ítem: *la mujer ignorante, sumisa y sensual*.

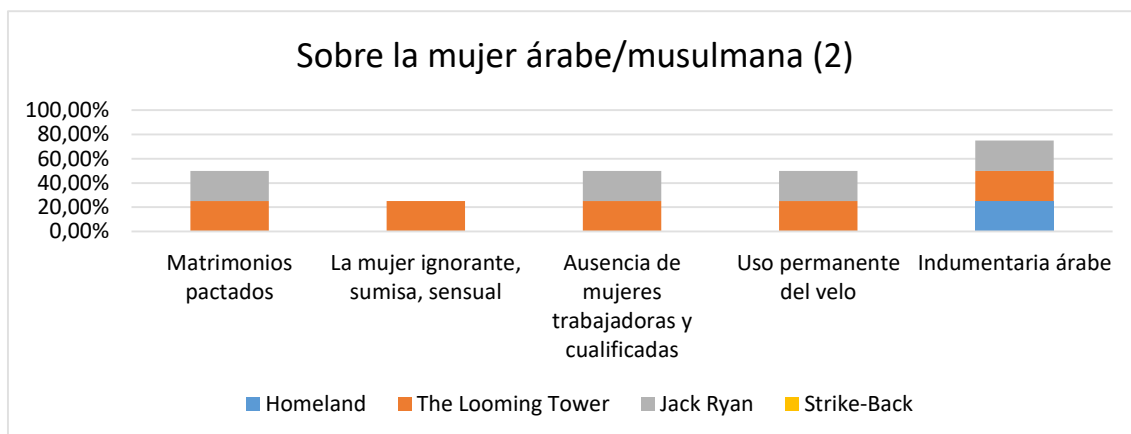


Gráfico n.º 18. Estereotipos sobre la mujer árabe/musulmana (2).

Por lo cual, según los resultados extraídos, ninguna categoría logra el 100 % de la representación, adquiriendo una cuota media de tan solo el 47,72 % de los temas tratados, y evidenciando así una construcción de los personajes femeninos menos estereotípica.

En último lugar, el estudio sobre el hombre árabe/musulmán (gráfico n.º 19) revela unos datos comprendidos entre el 100 % y el 75 % de la representatividad, manifestándose los ítems propuestos de manera sobresaliente, granjeando un registro global del 85,71 %. De este modo, se obtiene el 100 % ante: el hombre como ser *violento y terrorista*, también como *villanos, bufones y déspotas* y como *hostiles, agresivos e incivilizados*. El resto de ítems: *patriarcales, fanáticos religiosos, depravados y con deseos hacia la mujer occidental* y haciendo uso de la indumentaria árabe (*thobe, galabiya, chilaba, serwal, turbante...*), permanecen en un segundo escalón (75 %).

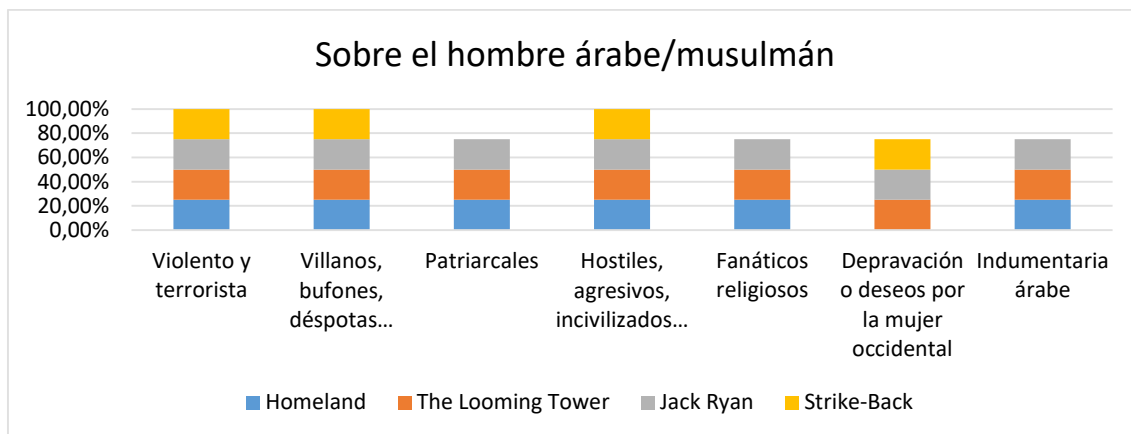


Gráfico n.º 19. Estereotipos sobre el hombre árabe/musulmán.

Por consiguiente, la construcción y representación de la sociedad árabe/musulmana, así como de las mujeres y los hombres que se disponen como individuos autónomos, obedece a una mirada occidental ligada a los estereotipos que están incrustados en el imaginario colectivo de Occidente, otorgando a los árabes y/o musulmanes ciertos atributos que acaban distorsionando su verdadera y diversa realidad, moldeándolos como un todo, sin variaciones y sin distinciones. Prueba de ello son los porcentajes obtenidos en el análisis (gráfico n.º 20), sobre todo en referencia al hombre árabe/musulmán (85,71 %) y al conjunto de la sociedad árabe/musulmana (78,33 %); no tanto en el caso de las mujeres (47,72 %) que, además de una concienciada menor representación, desde Occidente se les cataloga prácticamente sin diferencias como víctimas de los regímenes o sistemas árabes/islámicos y de los hombres, y, en consecuencia, desde una perspectiva propagandística, no equivalen a enemigas, sino que se les configura como apéndices de los hombres y cuya representación, en definitiva, se basa en las imposiciones y maltratos que sufren por los individuos masculinos, y de tal manera, sirven, desde otra posición, para seguir estereotipando a los árabes y/o musulmanes.

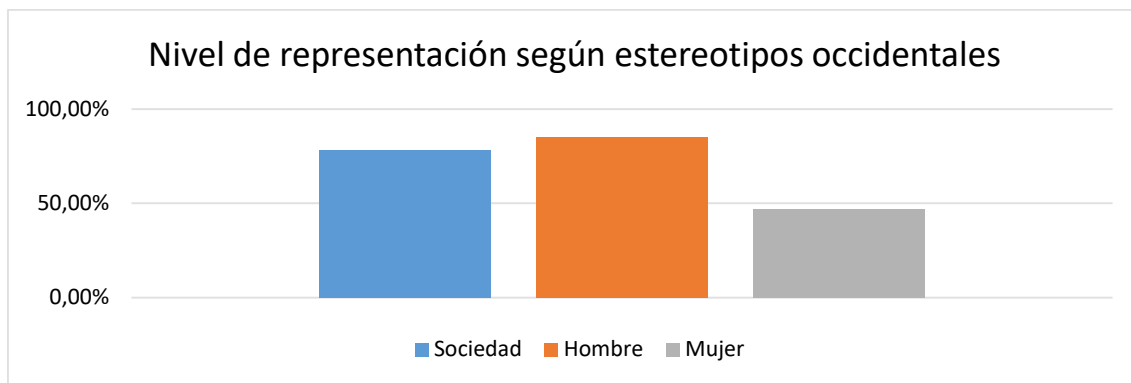


Gráfico n.º 20. Nivel de representación de estereotipos occidentales.

Oriente, y en particular el territorio árabe, es construido a razón de estereotipos y simplificaciones, que contrastan enormemente con las representaciones de Occidente. Por ejemplo, si la sociedad árabe/musulmana se manifiesta como una civilización salvaje, beligerante y violenta, culturalmente atrasada y pobre, la sociedad occidental se establece de manera opuesta: educada, avanzada, próspera, tecnológica, etc. De igual forma ocurre con la mujer y el hombre. Si los personajes femeninos árabes y/o musulmanes se presentan sin libertad, poco cualificados y como víctimas del estado en el que viven, las mujeres occidentales ocupan cargos de importancia a nivel laboral, forman parte del sistema y tienen derechos y libertades. Y si los personajes masculinos árabes y/o musulmanes se presentan como villanos, violentos y terroristas, hostiles e incivilizados, los hombres occidentales se rigen acorde a unos valores morales y éticos, cuyas acciones direccionan hacia el bien común y comportándose como héroes. Por ende, se puede afirmar que Oriente y Occidente (sociedad, mujeres y hombres) son contruidos mediante la confrontación y el contraste, por comparativa-oposición, proyectando una representación dicotómica y absolutamente polarizada.

5.1.3. Discusión de resultados sobre el análisis de la construcción del enemigo a partir de normas propagandísticas.

En cuanto a la construcción del enemigo en la ficción seriada estadounidense, los resultados se ajustan por completo a la plantilla de análisis utilizada. De esta suerte, en todas las obras se encuentran los tres elementos buscados: a) una *situación de conflicto e inseguridad nacional*, b) la *identificación de dos bandos dicotómicos* y c) la *presencia de un líder carismático y culpable de todo*. Además, atendiendo parcialmente (6/10) a los principios esenciales de la propaganda de guerra, se amplía el estudio hacia la

confirmación o negación de los siguientes elementos: (1) *nosotros no queremos la guerra*, (2) *el enemigo es el causante de la guerra*, (3) *el enemigo es el diablo*, (4) *estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares*, (5) *el enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna*, (6) *el enemigo utiliza armas no autorizadas*. Estos elementos (1-6) también reciben una terminante (100 %) respuesta afirmativa. Por ello, se ratifica que los enemigos en las series de ficción estadounidenses, en su mayoría árabes y musulmanes, son configurados mediante la teoría de la propaganda.

Asimismo, de acuerdo a los elementos a), b) y c), y según los resultados alcanzados, se visibilizan ciertas similitudes e, incluso, analogías. En este sentido, Estados Unidos, como nación todopoderosa, siempre es representada bajo una amenaza extranjera que conlleva a una situación de conflicto y entramado geopolítico, y al mismo tiempo a una inestabilidad e inseguridad nacional por la incertidumbre de las posibles acciones del enemigo dentro de las propias fronteras nacionales. Dicha circunstancia [a] inequívocamente se relaciona e involucra con la identificación de dos partes diametralmente opuestas [b)]. Por un lado, Occidente (nosotros, los buenos), y, por otro lado, Oriente, en concreto los territorios árabes (ellos, los malos), contruidos como *los otros*, aquellos seres malvados y perversos que quieren atentar contra la seguridad y el bienestar occidental. *Los otros*, sea cual sea su nacionalidad (distinta en cada ficción seriada), invariablemente son liderados por la personificación del mal, el mismo diablo [c)]. Se aprecia que los personajes líderes, en función de cada obra, ostentan la nacionalidad pakistaní (Haissam Haqqani / Jalal Haqqani; *Homeland*), egipcia (Ayman az-Zawahiri; *The Looming Tower*), libanesa (Mousa bin Suleiman; *Jack Ryan*) y libia (Omair Idrisi; *Strike Back: Retribution*). Y en el cómputo total de enemigos árabes y/o musulmanes (52)⁶⁶ que se representan en las cuatro obras analizadas, aparecen múltiples nacionalidades (gráfico n.º 21): afgana, pakistaní, saudí, yemení, egipcia, libia, argelina, keniana, libanesa, siria, marroquí, palestina, checheno, británica, bielorrusa y francesa. De esta forma, el enemigo se muestra en todas partes, y no solamente en países árabes,

⁶⁶*Homeland* (8): Abdul G'ulom, Tasneem Qureshi, Haissam Haqqani, Jalal Haqqani, Balach, Agha Jan, Firooz, Barlas. *The Looming Tower* (26): Khalid al-Mihdhar, Mohamad al-Owhali, Amin, Mohamed Atta, Walla, Abu Jandal, Ayman al-Zawahiri, Hoda Hada, Nawaf al-Hazmi, Anas al-Liby, Khalid Sheikh Mohammed, Jamal al-Badawi, Quso, Ahmed al-Hada, Burócrata, Khalla, Abdel Ghani Meskini, Tendero, Farouq Osman, Dueño copistería, Iman, Wadih el-Hage, Bandar bin Sultan, Haifa, Terrorista 1, Terrorista 2. *Jack Ryan* (13): Mousa bin Suleiman, Ali bin Suleiman, Yazid, Al Radwan, Ibrahim, Jabir Zarif, Amer Soudani, Anzor Dufayev, Omar Rahbini, Chica adolescente, Sahim, Najib, Ismail Ahmadi. *Strike Back: Retribution* (5): Omair Idrisi, Jane Lowry, Khalid, Sabil Adiz, Maya.

también europeos, dentro de las fronteras occidentales, como ocurre en *The Looming Tower*, en *Jack Ryan* o en *Strike Back: Retribution*.



Gráfico n.º 21. Nacionalidades del enemigo en la ficción estadounidense.

Por otra parte, el 11S, junto con el nombre de Osama bin Laden, es referenciado en numerosas ocasiones en *Homeland*, en *The Looming Tower* (obviamente) y en *Jack Ryan* (en esta última ficción bastante integrados en los propios argumentos principales), pudiendo ser considerado un elemento eminentemente propagandístico en sí mismo, debido a que traslada al espectador al contexto sociopolítico de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. Igualmente, el conflicto talibán, nuevamente de inmediata actualidad a partir de mediados de 2021, es representado como narrativa central en *Homeland* (2018), planteando disputas semejantes, en su sentido más amplio, a las que han acabado ocurriendo: negociaciones entre Estados Unidos y las delegaciones talibanas en busca de un acuerdo de paz; el conflicto civil afgano-talibán; la liberación de presos talibanes; el resurgimiento de la fuerza talibán... Así, se podría confirmar que las narrativas de las obras analizadas son contextualizadas en gran medida según situaciones y conflictos contemporáneos, adoptando una posición sesgada, no objetiva, ligada a una representación ideológica y con claras intenciones propagandísticas.

Por último, muy importante, comienzan a dibujarse otros enemigos que no son árabes ni, en principio, musulmanes, los cuales no han sido abordados por no conformar parte del objeto de estudio, pero que, sin duda, podría significar una nueva línea de investigación por la relevancia de las representaciones y coincidencias en tres de las

cuatro ficciones seriadas estadounidenses (excluyendo a *The Looming Tower*). Es el caso de los rusos como enemigos de Estados Unidos. Esta temática no es nueva, el personaje ruso/soviético como enemigo predilecto y personificación de todos los males se impuso en las producciones cinematográficas a mediados del siglo XX, siendo sustituido paulatinamente por el enemigo árabe/musulmán, cuyas representaciones, cada vez más acusadas, se han perpetuado en el tiempo desde entonces, primero en el cine y después en las series de ficción (como se está reafirmando), convirtiéndose de este modo en un problema de ámbito internacional. Sin embargo, como se ha expuesto, está reapareciendo el “viejo enemigo”, los rusos, y en esta ocasión en las producciones de ficción seriada estadounidense que, a día de hoy, tienen una mayor difusión y aceptación por parte del público, al estar totalmente incorporadas en las dinámicas sociales del siglo XXI.

En cualquier caso, la representación de un enemigo u otro, árabes/musulmanes o rusos, gira en función de la situación geopolítica y los intereses estadounidenses más actuales. Desde la presente perspectiva de investigación, y dentro del armamento propagandístico de los estados, se trata de la política del *soft power* (Nye, 2004), entendida como la habilidad o capacidad de un actor político (o estado) para persuadir o influir en otros países evitando el uso de la fuerza o la coerción, a favor del uso de medios culturales como, por ejemplo, la industria de entretenimiento (cine y series de ficción, entre otros). Por tanto, Estados Unidos adapta el discurso cultural y la figura y nacionalidad del enemigo a razón de su conveniencia. En este orden, hasta el momento y sobre todo a partir del 11S, se ha demostrado que el claro enemigo ha sido el personaje árabe y/o musulmán (y aún no han influido en las representaciones los últimos sucesos y conflictos entre Estados Unidos y Afganistán). Pero también, en el contexto geopolítico vigente, en los últimos años se ha desarrollado una tensión diplomática entre EE. UU y Rusia y, en consecuencia, una lucha estratégica entre ambas potencias mundiales.

En el estudio de las obras que componen el corpus de investigación se ha observado que Estados Unidos, a través de la política del *soft power*, utilizando la producción de ficción seriada nacional para sus fines propagandísticos e ideológicos, ha representado, en primer lugar, a los árabes y/o musulmanes como enemigos de Occidente y en especial de los estadounidenses, y, en segundo lugar, como se manifiesta en *Homeland*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*, emanan de sus líneas narrativas principales otro oponente igual de peligroso y aún más poderoso, Rusia, quien se alía con los enemigos

de Estados Unidos, aquellos que odian y atentan contra Occidente; dando como resultado, mediante una absoluta simplificación de esta cuestión, la siguiente ecuación: EE. UU. ↔ Territorio Árabe = Enemigos; Rusia ↔ Territorio Árabe = Aliados; EE. UU. ↔ Rusia = Enemigos. Así se exterioriza en las series de ficción estadounidenses. Por ejemplo, en *Homeland*, el SVR le roba a la CIA la caja negra del helicóptero donde viajaban y murieron los presidentes de Estados Unidos y Afganistán, cuyo contenido demostraba que fue un accidente aéreo y no un ataque talibán como manifestó y reclamó la autoría el propio Jajal Haqqani. Rusia solo acepta devolver la caja negra a Estados Unidos si este le revela el nombre del espía estadounidense que lleva dentro del gobierno ruso durante décadas. Y el no tener la información de la caja negra supone iniciar una terrible y larga guerra con Pakistán. Por otro lado, en *Jack Ryan* se deja constancia de la relación de colaboración entre Rusia y Siria, entregándole el primero armamento militar que, posteriormente, fue robado y utilizado para ataques terroristas en Occidente. Igualmente, es un hombre de nacionalidad rusa quien le entrega a Mousa bin Suleiman los pasaportes para poder entrar en Norteamérica sin ningún tipo de problemas, sabiendo él mismo los objetivos terroristas de Suleiman. O, al final de la ficción, cuando James Greer es elevado a la estación de la CIA en Moscú, planteando que allí hay un problema que puede afectar a la seguridad nacional estadounidense. En último lugar, en *Strike Back: Retribution*, se presenta en las escenas finales de la temporada un evidente conflicto ruso-estadounidense/británico, incluso combatiendo militarmente entre los mismos, y definiendo a los rusos como el nuevo enemigo, una vez que han abatido a Omair Idrisi y Jane Lowry, los enemigos árabes y/o musulmanes.

De tal manera que, si bien los árabes y/o musulmanes se configuran como los enemigos por antonomasia en la ficción seriada estadounidense, las nuevas situaciones políticas condicionan las actuales y futuras representaciones en los productos culturales. Mismamente, en los últimos años, la hegemonía occidental de EE. UU. ha sido amenazada por Rusia, China y sus relaciones de poder, con alianzas y acuerdos de colaboración con países árabes enemistados con Estados Unidos, quien, a través del citado *soft power*, como se constata en las series de ficción analizadas, inicia la construcción de un segundo (y viejo) enemigo: Rusia.

SEGUNDA PARTE: CONCLUSIONES

5.2. Conclusiones finales.

El objetivo principal de la presente investigación consistía en realizar un amplio análisis narrativo y de contenido en una triple dirección: en primer lugar, estudiar a los personajes árabes y/o musulmanes atendiendo a sus diferentes esferas de acción; en segundo lugar, observar la presencia o ausencia de estereotipos; y, en tercer lugar, examinar las obras desde una perspectiva propagandística y en relación a la configuración del enemigo. Con ello se pretendía dilucidar acerca de la construcción de los personajes árabes y/o musulmanes y sobre la existencia de un modelo de representación de los mismos en la ficción seriada estadounidense, convirtiéndose estas cuestiones en las dos principales preguntas de investigación.

Las conclusiones finales que a continuación se desarrollan obedecen al estudio, análisis y resultados obtenidos en esta investigación, cuyo corpus se ha conformado por cuatro series de ficción: *Homeland*, *The Loming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*, ubicadas dentro de un marco temporal que abarca los últimos cinco años, de producción estadounidense, con una difusión masiva y éxito internacional y con la posibilidad de hallar múltiples personajes (protagonistas y secundarios) con una notable exposición, e incluso evolución, que permitiese alcanzar los objetivos propuestos. Así, de esta manera, se han analizado un total de 87 personajes árabes y/o musulmanes en los 48 episodios abordados (una temporada completa de cada ficción). Consiguientemente, se responde en forma de conclusiones tanto a las preguntas de investigación y objetivos principales, estrechamente vinculadas ambas partes, como a los objetivos específicos (A-E), los cuales cierran las conclusiones finales de la presente tesis doctoral.

Por ende, en la investigación se constata la presencia de un importante número de personajes masculinos, la mayoría adoptando un carácter secundario, en detrimento de los personajes femeninos, quienes ocupan, generalmente, una posición cuasi marginal y sin ningún tipo de relevancia en las diferentes narraciones, y siendo moldeados en gran medida como un agregado de los personajes masculinos más destacados. Además, se corrobora la utilización sistémica de personajes masculinos de apoyo y/o ambientación que aparecen como una pieza más de los decorados, con un limitado o nulo diálogo. En cualquier caso, la circunstancia de desarrollarse como personajes secundarios condiciona su representación en tiempo y forma, impidiendo conocer vastamente sus esferas más personales e íntimas y, en consecuencia, completándose sus perfiles mediante los comentarios y explicaciones, altamente sesgados y acercándose a

posiciones *arabofóbicas* e *islamófobas*, de los personajes occidentales y, *a priori*, católicos; indudables protagonistas en las producciones de ficción estadounidenses. Respecto al asunto étnico-cultural y religioso, se manifiesta una clara y contundente equiparación entre la identidad árabe y la adscripción religiosa al islam, discriminando otras realidades, como la árabe-cristiana o la árabe-judía, que, si bien son una minoría en comparación con la islámica, en total acogen a más de un 20 % de la población mundial árabe. En cambio, sí se muestran ciertas conversiones al islam de personajes occidentales que, regularmente, conducen a una radicalización y actitudes terroristas. Por tanto, se evidencia, aunque perniciosamente, la existencia de musulmanes desligados del pueblo y cultura árabe, así como personajes de distintas nacionalidades con ascendencia árabe, ofreciendo una representación más plural, no obstante, ampliamente negativa. Asimismo, a razón de los países de origen de los personajes, se presentan una gran variedad: Afganistán, Pakistán, Líbano, Yemen, Arabia Saudí, Egipto, Libia, Siria, Palestina, Marruecos, Kenia, Turquía, Argelia, Bielorrusia, Rusia, Estados Unidos, Inglaterra o Francia; territorios muy distintos en donde proliferan, de igual modo, enemigos de Occidente (árabes y/o musulmanes).

En la búsqueda de patrones físicos, psicológicos y sociales de representación de personajes árabes y/o musulmanes, únicamente se han podido validar en los personajes masculinos, quienes componen el grupo de mayor volumen, capacitando así el minucioso estudio de los mismos y posibilitando la construcción de una rejilla prototípica, a favor de: personajes masculinos de mediana edad, de tez oscura, con vello facial y utilizando algún tipo de indumentaria árabe/oriental, ya sean complementos o vestimenta íntegra; los cuales se comportan e interaccionan introvertidamente, herméticos, desde la desconfianza y el rechazo hacia lo occidental, y con posturas sobresalientemente violentas y religiosas; empleándose en importantes cargos, relacionados con el poder en sus múltiples dimensiones, desde donde se desenvuelven con vehemencia como personajes antagonistas y/u oponentes y, en menor medida, como ayudantes.

Conforme a los personajes femeninos, como se ha expuesto, no se puede estructurar un patrón de representación por dos motivos: el primero y fundamental, por la escasez de dichos personajes, y el segundo, restringido por una representación heterogénea y dispar, ante todo en base a su esfera psicosocial, inhabilitando la agrupación de caracteres y atributos que sirvieran de línea modélica de construcción. Sea como fuere, tanto en los personajes masculinos como en los femeninos, la representación

primordialmente obedece a un esquema de contraste-oposición, presentando una imagen polarizada según el rol de los personajes, en la dicotomía: *nosotros* (buenos) y *los otros* (malos), occidentalizando a los personajes árabes y/o musulmanes que actúan de modo positivo, y manteniendo una supuesta cultura y tradición árabe y/o islámica en los mismos personajes, pero dispuestos como enemigos de Occidente.

En lo que respecta a espacios, acciones e ideologías manifestadas en la ficción seriada, las propias localizaciones y decorados, en su mayoría en territorios árabes, mostrándose como lugares arruinados y devastados, mugrientos y turbios y con ambientes desérticos y decadentes, y posicionándose de manera diametralmente opuesta a los espacios occidentales, funcionan como configuradores de identidad, trasladando las características de los mismos a los personajes árabes y/o musulmanes, definiéndolos y delimitándolos en dicho marco espacial. En cuanto a las acciones realizadas por estos personajes, predominan extensamente los actos de violencia: atentados, asesinatos, secuestros, torturas o chantajes, entre otros asuntos; e igualmente ubicándose en contraposición a las acciones occidentales. Y en lo que concierne a las ideologías, se visibilizan de forma dilatada cuestiones de índole religiosa, en concreto las relacionadas con los sujetos musulmanes, quienes se trazan, por norma general, extremadamente religiosos, ocupando el islam un lugar prioritario en sus vidas y al que dedican absoluta atención. Y someramente los personajes árabes y/o musulmanes reflejan ideologías acerca de asuntos políticos y geopolíticos, sin embargo, cuando se producen, sí se distingue una clara contraposición entre Occidente-Oriente, de acuerdo a políticas territoriales. En este sentido, los personajes que manifiestan de modo ostensible sus creencias, religiosas o políticas, son catalogados como enemigos de Occidente, mientras que los personajes discretos en dicha parcela son dibujados como posibles aliados.

En relación con los estereotipos representados en la ficción a través de los personajes árabes y/o musulmanes, se observa la presencia dominante de prácticamente el total de los ítems propuestos (33/35), ausentándose exclusivamente *el territorio árabe y su relación con el petróleo y la clitoridectomía*, y destacando los siguientes en el cómputo global de las obras analizadas: 1. Sobre la sociedad árabe/musulmana: *la cultura árabe como beligerante y violenta; la pobreza en el mundo árabe; el atraso en la sociedad árabe; el deseo de aterrorizar a Occidente; el desierto y/o los camellos como símbolos; una sociedad inferior y culturalmente atrasada; los árabes como una civilización salvaje; y los musulmanes como seres fundamentalistas, fanáticos e irracionales*. 2. Sobre el hombre árabe/musulmán: *violento y terrorista; villanos, bufones y déspotas*;

hostiles, agresivos e incivilizados; patriarcales; fanáticos religiosos; depravados y con deseos hacia la mujer occidental; y la indumentaria árabe masculina. 3. Sobre la mujer árabe/musulmana: *el pañuelo como obligación en el islam; la mujer sin libertad; y la indumentaria árabe femenina.* A este respecto, los personajes masculinos responden como el grupo que es construido en mayor medida bajo estereotipos y simplificaciones desde el prisma occidental, concordando con el concepto y figura de enemigo en la ficción estadounidense; continuando con el conjunto de la sociedad y finalizando con los personajes femeninos, los menos estereotipados, quizás condicionados por su baja representación en las obras.

Desde la perspectiva propagandística, se aprueba que el enemigo árabe y/o musulmán se construye a partir de tres posiciones particulares: *una situación de conflicto e inseguridad nacional, la identificación de dos bandos dicotómicos y la existencia de un líder carismático culpable de todo.* A su vez se asevera que los principios esenciales de la propaganda de guerra son utilizados generosamente en las líneas narrativas de los personajes occidentales, definiendo sus actuaciones desde los siguientes elementos: 1. *Nosotros no queremos la guerra.* 2. *El enemigo es el causante de la guerra.* 3. *El enemigo es el diablo.* 4. *Estamos defendiendo una causa noble, sin intereses particulares.* 5. *El enemigo está cometiendo atrocidades a propósito; si nosotros cometimos errores esto sucedió sin intención ninguna.* 6. *El enemigo utiliza armas no autorizadas.*

Por lo tanto, en conclusión y respondiendo a los interrogantes planteados al inicio de la presente investigación, se podría afirmar que se descubre un modelo de representación en torno a la figura árabe y/o musulmana masculina que se proyecta desde las series de ficción de EE. UU. Se demuestra así la existencia de una línea de construcción común y compartida por las producciones de ficción seriada estadounidenses en las que aparecen grupos de personajes árabes y/o musulmanes, debido a que se reiteran patrones de representación en las diferentes obras estudiadas alrededor de las esferas físicas, psicológicas y sociales de dichos personajes, y de los espacios, acciones e ideologías en los que se desenvuelven; al mismo tiempo de la presencia acusada de estereotipos y de elementos propagandísticos desde donde se configuran los sujetos como enemigos de Occidente. Por ello sería posible proponer un modelo particular de construcción y representación, incluso rejilla de análisis, en base a los resultados demostrados, y que fuera extrapolable hacia otras producciones de similar temática y condiciones, aunque una realidad a tener en cuenta a la hora de plantear dicha

cuestión obedece a que la discusión de resultados y las inmediatas conclusiones presentadas en la tesis doctoral están condicionadas por la selección del corpus de la misma. Independientemente de esta última cuestión, se vislumbra un modelo que refleja la dominación cultural y la postura hegemónica de Estados Unidos, desde donde se acaban tergiversando otras etnias, religiones o culturas que distan del concepto de Occidente. El discurso hegemónico cultural parece inamovible, estático, con una representación de la figura del árabe y/o musulmán sustentada a razón de estereotipos sociales instaurados en el imaginario colectivo occidental desde hace más de cinco décadas y, con ello, continuando la distorsión del conjunto de la sociedad árabe y/o musulmana, rechazando otras representaciones más positivas y menos estereotipadas; en definitiva, habría que mostrar otras realidades que comparten el pueblo árabe y/o musulmán y que están siendo ocultadas desde la producción cultural e ideológica de Occidente.

Por último, se atiende y reflexiona, concisamente, sobre los objetivos específicos planteados en esta investigación (A-F):

A) Comparar la imagen y representación que se produce de Occidente y Oriente.

No cabe duda de que, desde la ficción estadounidense, la construcción y subsiguiente representación de Occidente y Oriente, y en particular de Estados Unidos y el territorio árabe, se articulan bajo las tradicionales tácticas propagandísticas, es decir, desde posiciones antagónicas y aludiendo a conceptos totalmente polarizados, tras una simplificación que obedece a valoraciones dicotómicas en función de la ideología dominante, la cual se encuentra íntimamente relacionada con un sentimiento de supremacía o hegemonía cultural. De esta forma, en las obras analizadas se ha observado que la imagen emitida de EE.UU. y los países árabes es diametralmente opuesta y se configura desde un intenso maniqueísmo, por tanto, sin ningún tipo de matiz: o es bueno y positivo o es malo y negativo; donde Estados Unidos, rodeado de héroes, ocupa el primer término, y, los países árabes, junto con los villanos, el segundo.

La acusada confrontación entre Occidente y Oriente, dos bloques completamente heterogéneos entre sí desde la representación mostrada en la ficción seriada estadounidense, se eleva a múltiples niveles, tal y como se ha comprobado durante la investigación. La diferencia abarca tanto a los personajes, junto con sus valores éticos y morales, y metas u objetivos, como a los espacios y ambientes, avances tecnológicos, las acciones ejecutadas o las ideologías, religiosas y políticas, manifestadas. Además,

cualquier tipo de cuestión alrededor de los personajes árabes y/o musulmanes y con predisposición a ser estereotipada sufre dicho proceso. Aunque esta circunstancia no se debe considerar una novedad, ya que la cultura árabe, desde hace más de un siglo, ha sido percibida por Occidente como una lejana y desconocida realidad, motivo que progresivamente ha permitido que proliferen estereotipos y prejuicios sutiles y persistentes en Estados Unidos y Europa, principales responsables de la creación en cadena y sistémica de falsas imágenes sobre el pueblo árabe, y pudiendo ser resumida en un construcción subjetiva y hostil.

B) Identificar los conflictos interculturales más habituales reflejados en la ficción.

A lo largo de la investigación se ha comprobado que el discurso de Estados Unidos, como gran potencia de Occidente, rechaza los principios de interculturalidad: no hay una adecuada comunicación, interacción o comprensión de la cultura ajena, aquella asociada a *los otros*, sino todo lo contrario. Se presentan dos partes bien definidas: Occidente y lo que no es Occidente, donde existe una nula reciprocidad comunicativa más allá del enfrentamiento, es decir, en el 99 % de los casos no hay entendimiento ni relaciones entre culturas diferentes, certificando de este modo el choque de civilizaciones. Ese 1 % que sobresale en forma de excepción responde principalmente a las relaciones laborales germinadas dentro de la CIA y a la conexión entre Jane Lowry y Omair Idrisi; el resto de relaciones que se producen entre los diferentes personajes, o bien son desde la confrontación Occidente-Oriente, o desde una posición similar de identidad Occidente-Occidente y Oriente-Oriente. Igualmente, la citada excepción, sobre todo en el caso de la CIA, con imágenes interculturales positivas, responde a un sistema de representación que actúa como camuflaje, ya que si exclusivamente apareciesen imágenes o representaciones negativas, alejadas de la interculturalidad, de las relaciones sociales entre personas de distinta raza o nacionalidad, desde un nivel propagandístico, el discurso (ideológico) proyectado no sería tan efectivo porque el espectador podría percatarse de la intencionalidad negativa del mismo. Por lo cual, las representaciones positivas, contrariamente de lo que se pudiera pensar, favorecen los discursos hegemónicos, camuflando las intenciones sesgadas bajo una falsa conciencia de interculturalidad, facilitando la aceptación de contenidos por parte de los espectadores que, en realidad, están consumiendo eficazmente discursos ideológicos y propagandísticos.

Así, en relación a los conflictos interculturales que se presentan en la ficción entre Estados Unidos y los diferentes países árabes, la mayoría se aproximan desde perspectivas totalmente divergentes, tanto en lo político como en lo religioso, manifestándose finalmente la violencia y el terror en Occidente a causa de las acciones terroristas planificadas en el territorio árabe por árabes y/o musulmanes. En las series de ficción estadounidenses, los personajes configurados como buenos y malos siempre son los mismos: *nosotros*, los occidentales, los buenos, y *ellos*, *los otros*, fundamentalmente árabes y/o musulmanes, los malos; y los conflictos interculturales se resumen en el odio irracional hacia Occidente por parte de los personajes no occidentales. Por todo ello, los conflictos interculturales son el terrero donde se desarrollan e interactúan, por un lado, los héroes occidentales, y, por otro lado, los villanos árabes y/o musulmanes.

C) Dilucidar si pudiera existir una postura de creación de contenidos desde la arabofobia e islamofobia.

Después de analizar en profundidad las series de ficción estadounidenses que han conformado el corpus de esta tesis doctoral, se podría garantizar con rotundidad, pero siendo consciente de que la muestra seleccionada condiciona los resultados (hecho que no descarta que sea extrapolable a formatos de temáticas análogas), que la ficción seriada generada en Estados Unidos y comprendida como producciones de entretenimiento, distorsionan y demonizan al pueblo árabe y/o musulmán a través de sus contenidos y narrativas. En este sentido, de nuevo entra en valor el concepto de hegemonía cultural, estrechamente relacionado con la ideología desde una postura de negociación y persuasión, así como con los aparatos ideológicos del Estado, desde donde se imponen las ideas de la cultura dominante (hegemónica), como es la de Estados Unidos, en detrimento de otras culturas (minoritarias), en este caso, la árabe. Dicho lo cual, ya ha sido demostrado en diferentes comunicados científicos, y revalidado a razón de la presente investigación, que las series de ficción, en la actualidad productos culturales populares de gran éxito y difusión, con frecuencia transmiten discursos acerca de la subcultura y lo marginal que ayudan a mantener la dominación de la cultura hegemónica, sobre todo mediante asuntos vinculados con la raza y la etnia desde unos contenidos con tintes peyorativos. Precisamente, atendiendo a la representación cultural que se establece en torno a la población árabe y/o musulmana, consideradas desde una mirada hegemónica como la de EE. UU. como grupos subalternos o marginales, se observa en las series analizadas (*Homeland*, *The Looming*

Tower, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*) la propagación de discursos potencialmente ofensivos hacia dichas minorías, los cuales están acompañados, a veces, de un lenguaje racista y despreciativo. Por consiguiente, y después de analizar la ficción seriada estadounidense, se percibe que estos productos de entretenimiento forman parte del engranaje propagandístico de Estados Unidos, produciendo indistintamente de forma latente y manifiesta discursos de odio con motivos étnicos y raciales, encontrándose en las mismas posiciones racistas, discriminatorias y xenófobas. Al dirigirse estos discursos hacia un sector concreto de la población, como es la población occidental, se puede confirmar el reflejo de una postura arabofóbica e islamófoba en las producciones estudiadas, que obedecen a un odio racial y étnico y también a cuestiones religiosas.

D) Sopesar si las series de ficción estadounidenses funcionan como justificación y respaldo de anteriores o futuros actos geopolíticos.

El contexto de producción de la ficción seriada, al igual que la cinematográfica o desde cualquier otro tipo de formato, está condicionado por las situaciones políticas, económicas y sociales que se viven en el momento de creación de la ficción. En este orden, el ejemplo más claro gira en torno a los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, fecha señalada en todo Occidente y que influyó notablemente en las posteriores producciones de entretenimiento, sobre todo al sector cinematográfico, cuyos productos se convirtieron sin ningún tipo de filtro en producciones ideológicas, donde las tropas occidentales y, especialmente el ejército estadounidense, o agentes de la CIA y del FBI, debían combatir de distinta manera al mal llamado *terrorismo islámico*, o cuestiones relacionadas con el mismo; en filmes como *Syriana* (2005), *United 93* (2006), *World Trade Center* (2006), *Body of Lies* (2008), *The Hurt Locker* (2008), *Argo* (2012) o *American Sniper* (2014), entre otros, e incluso en producciones más contemporáneas como *12 Strong* (2018) y *The Outpost* (2019), donde soldados estadounidenses combaten contra los talibanes (tema de inmediata actualidad). Por otro lado, la inauguración del siglo XXI también coincidió con un aumento considerable de las ficciones televisivas, ampliándose su difusión con la aparición de las plataformas de vídeo bajo demanda. De esta manera, las series de ficción progresivamente, desde principios de siglo hasta hoy día, han ido obteniendo mayor protagonismo hasta superar en audiencia, en términos generales, a las películas cinematográficas. Este fenómeno, el cambio de tendencia en el consumo, modificó el ejercicio propagandístico

estadounidense, que inicialmente transmitía su mensaje ideológico a través de los filmes y añadió a la causa las producciones de ficción seriada, como: *24* (2001-2010), *The Agency* (2001-2003), *Sue Thomas* (2002-2005), *NCIS* (2003-), *Threat Matrix* (2003-2004), *The Grid* (2004) o *Sleeper Cell* (2005-2006), muy próximas e influenciadas por el 11S y con una manifiesta carga ideológica.

En el momento actual, y después de estudiar y analizar ampliamente este tipo de formatos, se puede exponer que, si bien no se visibiliza desde un prisma propagandístico un contenido tan explícito como en décadas anteriores, las producciones de ficción continúan manteniendo un elevado registro ideológico, apareciendo el mismo como una cuestión latente, que pasa desapercibida al rodearse de otras narrativas y que invade así el pensamiento del espectador, de un modo sofisticado, como si de una “propaganda encubierta” se tratase, persiguiendo un objetivo concreto. En el caso de esta investigación se demuestra que se quiere proporcionar una visión sesgada de árabes y musulmanes, que podría funcionar como justificación de actos tanto pasados como futuros, relacionados con movimientos geopolíticos en el territorio árabe. Respecto a este último asunto, las representaciones en torno a Rusia, configurada como el nuevo (y viejo) enemigo, aunque son escasas, permiten reflexionar sobre la preparación de un terreno ideológico de actuación futura; lo cual no sería descabellado teniendo en cuenta la lucha hegemónica entre Estados Unidos, como Occidente, y Rusia y China, como Oriente, quienes incluso han establecido ciertos enlaces estratégicos con países árabes, ejemplo de ello es la relación con Pakistán, y se han visto indirectamente beneficiados de los errores estadounidenses en la geografía árabe.

Sin duda el tema es complejo y requeriría un análisis mucho más profundo de la situación, el cual escapa de la intención y objetivos de la presente tesis doctoral, aunque sí es interesante plantear ciertas evidencias que han sido encontradas durante el desarrollo de esta investigación. En cualquier caso, retornando al estudio de la ficción, el resultado final es idéntico: presentar narrativas en donde se desarrollan héroes (occidentales) y villanos (orientales), trasladando al espectador unos contenidos que son reforzados con el mismo consumo de ficción, causando, cuando menos, pensamientos estereotipados y prejuicios, que servirán, probablemente, de justificación y respaldo de antiguas o futuras acciones geopolíticas, ya que, después de todo, la función y utilidad de la propaganda define sus propias intenciones.

E) Explicar la actuación de las series de ficción como transmisoras de ideologías y sus consecuencias, en una era (y país) que, bajo la ley, se considera antirracista, multicultural y post-racial.

La propaganda puede utilizar numerosos lenguajes, sin embargo, la imagen, como instrumento propagandístico e ideológico, adquiere un poder de persuasión y una capacidad de influir emocionalmente en el ser humano que le proporciona una sustancial diferencia respecto a otras herramientas o lenguajes. Por esta razón se podría afirmar que el cine o la televisión se posicionan como unos canales con inmensas posibilidades propagandísticas. La ficción, como producto cultural e ideológico, se encuadra en el concepto de *soft power*, ya que puede incidir en las acciones e intereses del público que consume un determinado producto audiovisual sin recurrir a la fuerza o formas coercitivas. No obstante, continúa siendo una herramienta de dominación utilizada por Occidente, al cohesionar y conformar el imaginario colectivo de la sociedad mediante los discursos transmitidos en las series de ficción occidentales. En este determinado marco, actualmente las series de ficción reciben un poderoso y masivo apoyo social, y, al igual que cualquier medio de comunicación, influyen en la conservación y expansión de estereotipos, entendidos, *grosso modo*, como una serie de creencias que han sido estructuradas socialmente en relación a un grupo específico, en este caso, estereotipos y prejuicios sobre árabes y/o musulmanes. Sea como fuere, la proyección y normalización de los estereotipos creados en Occidente sobre árabes y/o musulmanes no se convierte en el principal problema para la sociedad, al ocupar dicha posición las emisiones de discursos de odio: arabofóbicos e islamófobos. Así, se ha comprobado que, desde la ficción estadounidense, se configura un ejercicio propagandístico e ideológico sustentado en los discursos hegemónicos, donde se refleja una pronunciada superioridad de lo occidental y discriminación hacia el pueblo árabe y/o musulmán, sin encontrarse otra justificación que por cuestiones de raza u origen étnico. Las consecuencias de estos procedimientos podrían conducir a un aumento de crímenes de odio, y cuando menos a la confrontación y rechazo hacia la población y cultura árabe e islámica. Es un hecho que si se producen discursos de odio aumentan las posibilidades de la proliferación de acciones y delitos de odio, circunstancia que ya ocurrió inmediatamente después del 11S. Dos décadas después, en un país como Estados Unidos que, bajo la ley, se considera antirracista, multicultural y post-racial, continúan los mismos discursos de hace 20 años, los cuales obedecían a la impotencia y sentimiento de odio por lo ocurrido en los atentados terroristas de Nueva York. Además,

series como *Homeland*, con un recorrido más prolongado que las otras ficciones analizadas, en su momento fue recomendada por el mismísimo presidente de Estados Unidos, Barack Obama (Antena 3, 2012), quien aparece en la cabecera inicial de la ficción.

F) Comprobar si las siete estrategias de “representaciones complejas simplificadas” (“simplified complex representations”) establecidas por Alsultany (2012) continúan visibilizándose en la ficción seriada estadounidense.

Para finalizar la investigación se cotejan los resultados obtenidos con el estudio desarrollado por Alsultany (2012)⁶⁷. De este modo, se puede afirmar que, en distinto grado, varias estrategias (4/7) se manifiestan en las obras analizadas. La primera, *Inserting Patriotic Arab or Muslim Americans*, se refleja en *The Looming Tower* y *Jack Ryan*, a través de los personajes de Ali Soufan y James Greer, respectivamente, ambos trabajando en la CIA como personajes patrióticos e implicados en salvaguardar a la nación estadounidense de ataques terroristas. La segunda, *Sympathizing with the Plight of Arab and Muslim Americans after 9/11*, no se muestra con claridad en la ficción, ya que no aparecen narraciones en donde árabes y/o musulmanes estadounidenses sean víctimas debido a su identidad; sin embargo, una circunstancia parecida sí se revela en *Jack Ryan*, cuando Mousa bin Suleiman, antes de convertirse en un líder activista y terrorista, es descartado en diferentes puestos de trabajos cualificados (en Francia) por su condición de árabe y musulmán. La tercera, *Challenging the Arab/Muslim Conflation with Diverse Muslim Identities*, se reconoce en *The Looming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*, mediante la involucración de personajes de diferentes nacionalidades en actividades terroristas; aunque la equiparación árabe = musulmán es absoluta, distándose del estudio de Alsultany, quien indicaba que comienzan a aparecer árabes que no son musulmanes. La cuarta estrategia, *Flipping the Enemy*, en ningún caso se percibe, al contrario de la quinta, *Humanizing the Terrorist*, y sexta, *Projecting a Multicultural US Society*, vigentes en todas las series de ficción abordadas (*Homeland*, *The Looming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*). El espectador llega a conocer parcial o totalmente el *backstory* de los personajes con roles de terroristas, siendo configurados como personajes más complejos e, incluso, humanizándolos, más allá de su representación como villanos predilectos. Asimismo, en la ficción seriada

⁶⁷ El estudio de Alsultany (2012) puede consultarse ampliamente en el punto 2.6.3. *Evelyn Alsultany: un nuevo enfoque en las representaciones*.

estadounidense se visibiliza una sociedad occidental acogida al multiculturalismo, relacionándose personajes de múltiples nacionalidades; por citar un ejemplo, en *Jack Ryan*, se contemplan dentro de la CIA trabajadores afroamericanos, arabeamericanos, asiáticos o europeos. De esta manera se proyecta una sociedad que rechaza el racismo y la exclusión social por motivos de raza/identidad y, en consecuencia, se justifica que, si la CIA investiga a árabes y/o musulmanes como posibles implicados en acciones terroristas no es por racismo, sino porque realmente son enemigos de Occidente; pero, singularmente, los terroristas siempre son los mismos. La séptima estrategia, *Fictionalizing the Middle Eastern or Muslim Country*, dista enormemente de la construcción y representación de los personajes más actuales, dado que la nacionalidad del villano es desvelada casi desde un primer momento, no se oculta para evitar herir la sensibilidad del país de origen del terrorista.

Es decir, si bien existe cierta continuación acorde a las líneas estratégicas definidas por Alsultany (2012), hallándose cuatro de siete (57 %), también se evidencian notables diferencias con las representaciones más contemporáneas de los personajes árabes y/o musulmanes en la ficción estadounidense. Por ende, se observa un cambio de tendencia respecto a la construcción y representación de dichos personajes en un espacio temporal de 10 años.

5.3. Futuras líneas de investigación.

Una vez finalizada la presente tesis doctoral, tras proporcionar una resolución a las preguntas de investigación y a los objetivos planteados al comienzo de la misma, es el momento adecuado de apuntar nuevas líneas de estudio. Acerca de este asunto han surgido múltiples cuestiones de interés, algunas relacionadas íntimamente con la investigación que concluye, como sería la búsqueda y análisis de la construcción y representación de otros enemigos en la ficción seriada estadounidense más contemporánea; por ejemplo, los personajes rusos, porque, tal y como se ha explicado con anterioridad, nuevamente comienza a proliferar tímidamente en las ficciones estadounidenses esta tipología de personajes que obedecen y responden a los actuales asuntos geopolíticos en donde intervienen, por un lado, Estados Unidos, y, por otro lado, Rusia y China. Aun así, no se debe descartar la continuación de este tipo de estudios desde el mismo enfoque y perspectiva, ya que el problema en torno a la representación estereotípica y sesgada de árabes y/o musulmanes persiste y se extiende en gran parte de la sociedad occidental de hoy día, y después del vigésimo aniversario de los atentados del 11S y de los recientes acontecimientos ocurridos alrededor de Afganistán, vinculados parcialmente entre sí, podrían aparecer nuevas series de televisión (entre otras producciones) con semejantes líneas narrativas, como la ya anunciada: *Fall and Rise: The Story of 9/11* (ABC).

Asimismo, a partir del modelo propuesto de representación de árabes y/o musulmanes en las series de ficción de EE. UU., podría ser relevante extrapolarlo y confrontarlo con las producciones de entretenimiento de similar temática o con dichos personajes (árabes y/o musulmanes), y especialmente del mismo género (la serialidad de ficción), de otros y diferentes espacios geográficos, como las producidas en países europeos: *Bodyguard* (BBC, 2018), *Kalifat* (Filmlance International AB, 2020); o desde España: *La víctima n.º 8* (Globomedia, 2018) o *La Unidad* (Movistar+, 2020), entre otras ficciones. Y también se podría observar y examinar la representación de personajes árabes y/o musulmanes aislados, independientes, no conformando parte de un grupo en las producciones, como es el caso de *Ramy* (2019, A24).

Del mismo modo, aunque la ficción seriada en las últimas dos décadas ha dado un salto cuantitativo y cualitativo, convirtiéndose en un punto de referencia fundamental al absorber de forma inmediata las realidades sociales, e incluso superando a nivel de audiencias a los filmes, estos últimos prosiguen teniendo una gran importancia, sobre

todo la industria hollywoodiense y, por tanto, el estudio de las representaciones de árabes y/o musulmanes proyectadas desde dichas producciones adquiere una notable relevancia. De igual forma, un ejercicio de sumo interés sería la comparación de la imagen (bajo el modelo de representación configurado en esta investigación) de los árabes y/o musulmanes en la ficción occidental con la construida y reflejada en la propia ficción árabe. En este sentido, también se podría averiguar cómo son representados los personajes occidentales, si es que los hubiera; no obstante, dicha posibilidad se aleja del propio objetivo de la presente tesis doctoral y líneas de estudio acordes.

Además de estas propuestas encuadradas en los formatos de ficción, la investigación en el cine de no-ficción, cuyo eje narrativo, en teoría, se aproxima a las realidades de árabes y/o musulmanes, se considera una cuestión trascendente para abordar en futuras investigaciones.

En último lugar y desde diferente ángulo, la realización de una investigación sobre la misma temática, la representación de árabes y/o musulmanes en la ficción, pero utilizando otras metodologías, basadas en entrevistas en profundidad, *focus group* o encuestas, tanto con espectadores árabes y/o musulmanes como occidentales, adquiriría un notable interés y se podría comprobar, por una parte, la autopercepción, y, por otra parte, la visión occidental en referencia a dicha cuestión, aprovechando los resultados de la investigación para elaborar una especie de guía de buenas prácticas para la construcción y representación de árabes y/o musulmanes en la ficción. De hecho, el doctorando ya ha contactado (a través de correo electrónico y llamadas telefónicas) y planteado dichas cuestiones a la Casa Árabe y al Centro Cultural Islámico de Madrid, y espera poder realizar el trabajo citado próximamente.

**BLOQUE VI. REFERENCIAS: BIBLIOGRAFÍA,
WEBGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA**

6.1. Bibliografía.

- Abdel-Malek, A. (1963). El orientalismo en crisis. *Diógenes*, (44), 87-118.
<https://doi.org/10.1177/039219216301104407>
- Aboud, F.E.; Tredoux, C.; Tropp, L.R.; Brownd, C.S.; Niense, U.; y Noorf, N.M. (2012). Interventions to reduce prejudice and enhance inclusion and respect for ethnic differences in early childhood: A systematic review. *Developmental Review*, 32(4), 307-336. <http://dx.doi.org/10.1016/j.dr.2012.05.001>
- Abu Zayd, N. H. (2012). Religiones: de la fobia al entendimiento. En G. Martín y R. Grosfoguer (eds.) (2012), *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos* (pp. 11-34). Casa Árabe.
- Abu-Lughod, L. (2002). Do Muslim women really need saving? Anthropological reflections on cultural relativism and its others. *American Anthropologist*, 104, 783-790. <https://doi.org/10.1525/aa.2002.104.3.783>
- Adorno, T.; Frenkel-Brenswik, E.; Levinson, D. J.; y Sanford, R. N. (1950). *The Authoritarian Personality*. Harper & Brothers.
- Aguilera-Carnerero, C. y Azeez, A. H. (2016). “Islamonausea, not Islamophobia”: The many faces of cyber hate speech. *Journal of Arab & Muslim Media Research*, 9(1), 21-40. https://doi.org/10.1386/jammr.9.1.21_1
- Ahmad, A. (1992). *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Verso.
- Alexander, M. G.; Brewer, M. B.; y Livingston, R. W. (2005). Putting Stereotype Content in Context: Image Theory and interethnic Stereotypes. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 31(6), 781-794.
<https://doi.org/10.1177/0146167204271550>

Allport, G. (1954). *The Nature of Prejudice*. Addison-Wesley Publishing Company.

— (1971). *La naturaleza del prejuicio*. Eudeba.

Alsultany, E. (2011). *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence, and Belonging*. Syracuse University Press.

— (2012). *Arabs and Muslims in the Media. Race and representation after 9/11*. New York University.

— (2014). *Between the Middle East and the Americas: The Cultural Politics of Diaspora*. University of Michigan Press.

— (2015). Tyrant: How a TV drama with so much potential to challenge stereotypes ends up reinscribing them. *Afkar/Ideas, Institute Européen de la Méditerranée*, 46, Summer 2015, 75-77.

Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press.

Álvarez-Ossorio, I. (2011). El mito de la conflictividad del mundo árabe. De la época colonial a las revueltas populares. *Investigaciones Geográficas*, 55, mayo-agosto, 55-70. <https://doi.org/10.14198/INGEO2011.55.04>

Andréu, J. (2002). *Las técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Aigeneren, M. (2009). Análisis de contenido. Una introducción. *La Sociología en sus Escenarios*, (3). Recuperado de:
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/ceo/article/view/1550>

Aristóteles (1999). *Poética*. Ediciones Tilde.

- Arregui, J. A. (2007). Propaganda política y promoción del cambio social en España. Análisis del cartel electoral (1977-2005) [Tesis de Doctorando, UNED].
<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:CiencPolSoc-Jaarregui/Documento.pdf>
- Arti, S. (2007). The evolution of Hollywood's representation of Arabs before 9/11: the relationship between political events and the notion of "otherness". *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 1(2).
<https://doi.org/10.31165/nk.2007.12.23>
- Aumont, J. y Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Paidós.
- Ayala, F. (1972). *Hoy ya es ayer*. Moneda y Crédito.
- (1988). *Introducción a las ciencias sociales*. Cátedra.
- Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Cátedra.
- Bardes, B.; Shelley, M.; y Schmidt, S. (2008). *American Government and Politics Today: The Essentials*. Wadsworth Publishing
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido*. Akal.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE.
- Benelli, N.; Hertz, E.; Delphy, C.; Hamel, C.; Roux, P; y Falquet, J. (2006). Édito: De l'affaire du voile à l'imbrication du sexisme et du racisme. En C. Hamel, C. Delphy, P. Roux, N. Benelli, J. Falquet y E. Hertz (eds.), *Sexisme et racisme: le cas français, Nouvelles Questions Féministes*, 25(1), 4-11.
- Benítez, L. (2012). Las mujeres marroquíes en los medios de comunicación. *Perspectivas de la comunicación*, 5(1), 91-102.

- Bensalah, M. (2006). Lo intercultural en acción, identidades y emancipaciones. *Revista Cidob d'afers internacionals*, n.º 73-74, 69-83.
- Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. Free Press.
- Bernays, E. (2008). *Propaganda*. Melusina.
- Bernete, F. (2013). Análisis de contenido. En A. L. Marín y A. Noboa (eds.). *Conocer lo social: estrategias, técnicas de construcción y análisis de datos*, 192-225. Fundación de Cultura Universitaria.
- Bessis, S. (2003). *Occidente y los otros, historia de una supremacía*. Alianza.
- Beverly, J. (2011). *Latinamericanism after 9/11*. Duke University Press.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós
- (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- Bouhdiba, A. (1986). *La sexualité en Islam*. PUF
- Bravo, F. (2009). Islamofobia y antisemitismo: la construcción discursiva de las amenazas islámica y judía. [Tesis de doctorando, Universidad Autónoma de Madrid].
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/4331/29263_bravo_lopez_fernando.pdf
- Broncano, M. y Álvarez, M. J. (1990). Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco. *Contextos*, VIII/15-16, 153-172.

- Brown-Givens, S. y Monahan, J. (2005). Priming mammies, jezebels, and other controlling images: An examination of the influence of mediated stereotypes on perceptions of an African American woman. *Media Psychology*, 7(1), 87-106.
- Bustos, L.; De Santiago, P. P.; Martínez, M. A.; y Rengifo, M. S. (2019). Discursos de odio: una epidemia que se propaga en la red. Estado de la cuestión sobre el racismo y la xenofobia en las redes sociales. *Mediaciones Sociales*, 19, 25-42. <https://doi.org/10.5209/meso.64527>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- Campbell, D. T. (1967). Stereotypes and the perception of group differences. *American Psychologist*, 22, 817-829. <https://doi.org/10.1037/h0025079>
- (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books.
- Cano, J. I. (1993). *Los estereotipos sociales. El proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva* [Tesis de Doctorando, Universidad Complutense de Madrid]. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/S/1/S1001901.pdf>
- Cano, M. (2012). Palabras que ¿solo? Hieren. Repeticiones abyectas y resignificaciones liberadoras. *Thémata. Revista de Filosofía*, 48, julio-diciembre, 217-225. Doi: 10.12795/themata.2013.i48.19
- Casas, M. y Dixon, T. (2003). The impact of stereotypical and counter-stereotypical new son viewer perceptions of Blacks and Latinos: An exploratory study. En A. Valdivia (ed.). *A companion to Media Studies*. 480-494. Blackwell.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Paidós.

- Castagnary, J. A. (2013). *Salon de 1861: les artistes au XIXe siècle (Arts)*. HACH.LIVRE-BNF
- Castany, B. (2009). Edward W. Said, Orientalismo. *Cartaphilus*, 6, 232-247.
Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/91321>
- Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer (1992). *Estereotipos sexuales y géneros televisivos en Venezuela*, 24-52. Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. RBA.
- Clifford, J. (1980). Orientalism by Edward Said (review). *History and Theory*, 19(2), 204-223. <https://doi.org/10.2307/2504800>
- Cohen, B. C. (1963). *The Press and Foreign Policy*. Princeton University Press.
- Colom, J. (1994). *Evolución de los estereotipos de género en función de las representaciones sociales* [Tesis de doctoranda, Universidad de Barcelona].
- Corella, N. (2005). *Propaganda nazi*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Cuevas, E. (2014). *La narratología audiovisual como método de análisis*. DADUN, Depósito Académico Digital Universidad de Navarra. Recuperado a partir de: [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35350/1/Narratolog%c3%ada%20Port al%20UAB.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35350/1/Narratolog%c3%ada%20Portal%20UAB.pdf)
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics*. Routledge & Kegan Paul.
- Djaït, H. (1990). *Europa y el islam*. Libertarias Prodhufi S. A.

- De Andrés, S. (2002). *Estereotipos de género en la publicidad de la segunda república española: Crónica y Blanco y Negro* [Tesis de Doctoranda, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/4601/1/T26350.pdf>
- De George, W. (1981). Conceptualization and measurement of audience agenda. En G. C. Wilhoit y De Beck (eds.), *Mass Communication Review yearbook*, 2, 219-224. Beverly Hills, CA, Sage
- De Salazar, G. (1994). *Teoría y práctica de la propaganda y contrapropaganda. El caso Ethiopian Herald (1989-1990)* [Tesis de Doctorando, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/1805/1/T19725.pdf>
- Díaz, C. (2018). Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de revista Universum. *Revista General de Información y Documentación*, 28(1), 119-142. <https://doi.org/10.5209/RGID.60813>
- DiMaggio, M. (1992). *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Paidós Comunicación.
- Disraeli, B. (1847). *Tancred*. Henry Colburn
- Dixon, T. L. (2000). A social cognitive approach to studying racial stereotyping in the mass media. *African American Research Perspectives*, 6(1), 60-68. Recuperado a partir de:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015042778095&view=2up&seq=66>
- Domenach, J. M. (1986). *La propaganda política*. EUDEBA.
- Domínguez, M. M. (1988). *Representación de la mujer en las revistas femeninas* [Tesis de Doctoranda, Universidad Complutense de Madrid].
- Domke, D. (2001). Racial Cues and Political Ideology. *Communication Research*, 28(6), 772-801.

- Dönmez-Colin, G. (ed.) (2007). *Cinema of North Africa and the Middle East*. Wallflower Press.
- Doob, L. (1948). *Public Opinion and Propaganda*. Henry Holt & Co.
- Dorkendoo, E. y Elworthy, S. (1994). *Mutilació genital femenina: propostes per al canvi*. Minority Rights Group.
- Dugat, G. (1870). *Historie des Orientalistes de l'Europe du XIIe. au XIXe. siecle (vol I-II)*. Maisonneuve et cie.
- Durandin, G. (1983). *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*. Paidós.
- Edwards, V. (1938). *Group Leader's Guide to Propaganda Analysis*. Institute for Propaganda Analysis.
- Egri, L. (1946). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*. Touchstone Book.
- Eguizábal, R. (1990): *El análisis del mensaje publicitario*. [Tesis de doctorando: Universidad Complutense de Madrid].
- Elayan, Y. (2005). Stereotypes of Arab and Arab-Americans Presented in Hollywood Movies Released during 1994 to 2000. *Electronic Theses and Dissertations. Paper 1003*. <https://dc.etsu.edu/etd/1003>
- Ellul, J. (1973). *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes*. Vintage Books.
- Elorza, A. (2004). El velo y la libertad. *Letras Libres*, marzo, 82-86.
- Entman, R. (1992). Blacks in the News: Television, modern racism and cultural change. En *Journalism Quarterly*, 69 (2), pp. 341-361

- Esquivel A. (2016): El discurso del odio en la jurisprudencia del Tribunal Europeo de Derechos Humanos. *Revista Mexicana de Derecho Constitucional*, 35.
Recuperado a partir de:
<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/cuestiones-constitucionales/article/view/10491/13700>.
- Ezquerro, M. (1990). La paradoja del personaje. En M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, 13-18. Cátedra.
- Fandiño, R. G. (2017). La propaganda entrañable. Cine de animación americano durante la Segunda Guerra Mundial. En *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, 173, 97-118.
- Fernández, F. (2003). *La contribución de Edward Said a una tipología cultural del imperialismo*. Universitat Pompeu Fabra.
- Fernández Díez, F. (1998). *Arte y técnica del guión*. Ediciones UPC.
- Field, S. (1994). *El libro del guión*. Plot Ediciones.
- Florero, M. T. (2002). *Escribir televisión*. Manual para guionistas. Paidós.
- Forga, M. (2014). *La presentación/construcción del "otro" frente a los estereotipos occidentales sobre el mundo arabomusulmán a través de documentales del siglo XXI producidos desde el mundo árabe*. [Tesis de doctoranda, Universitat Autònoma de Barcelona].
https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_285120/mfm1de1.pdf
- Forti, R. (2002). *La identidad de la mujer musulmana*. Observatorio de conflictos.
- Gaitán, J. A. y Piñuel, J. L. (1998). *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*. Síntesis.

- Galán, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <http://hdl.handle.net/10016/9475>
- (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Ces Felipe II*, 7. <http://hdl.handle.net/10016/5554>
- García, A.; Vives, A.; Expósito, C.; Pérez-Rincon, S.; López, L.; Torres, G.; y Loscos, (Eds) (2012). Velos, burkas, moros: estereotipos y exclusión de la comunidad musulmana desde una perspectiva de género. *Investigaciones Feministas*, 2, 283-298. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38556
- García, F. y Rajas, M. (Coords.) (2011). *Narrativas audiovisuales: el relato*. Icono14 editorial.
- García, F. (2011). Ética y narración audiovisual. En F. García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: el relato*, 13-34. Icono 14.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Geisser, V. (2003). *La nouvelle islamophobia*, La Découverte
- Gerbner, G. (1969). Toward 'Cultural Indicators': The analysis of mass mediated public message systems. *AVCR*, 17, 137–148. <https://doi.org/10.1007/BF02769102>
- (1998). Cultivation analysis: An overview. *Mass Communication and Society*, 3/4, 175-194. <https://doi.org/10.1080/15205436.1998.9677855>
- Gil, A. (2008). *Traducir Al-andalus: El discurso del otro en el arabismo español [de Conde a García Gómez]*. [Tesis de Doctoranda, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/286108/agb1de1.pdf?sequence=1>

- Gil, F. J. (2014). *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos* [Tesis de Doctorando, Universidad Complutense de Madrid].
<https://eprints.ucm.es/25336/1/T35339.pdf>
- Goleman, D. (1997). *El punto ciego. Psicología del autoengaño*. Plaza & Janés.
- Gómez de Liaño, I. (1989). *La mentira social*. Tecnos.
- Gorham, B. W. (2004). The social psychology of stereotypes: Implications for media audiences. En R. A. Lind (Ed.). *Race/Gender/Media: Considering diversity across audience, content, and producers*, 14-21. Pearson.
- Gramsci, A. (1971). *Selection from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- (1972). *Cultura y Literatura*. Península.
- (1999). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. ElecBook.
- Greimas, A. J. (1987). *On meaning. Selected writings in semiotic theory*. University of Minnesota Press.
- Guarinos, V. (2013). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV*. Fragua.
- Guha, R. (1997). Prefacio a los Estudios de la Subalteridad. En S. Rivera y R. Barragán (eds.). *Debates poscoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalteridad*, 23-24. Saphis/Aruwiyri.

- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. CCCS.
- (1981). Notes on Deconstructing 'The Popular'. En J. Storey (ed.) (2009) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Pearson.
- (ed.) (2007). *Resistance Through Rituals*. Routledge.
- (2009). College Students' Motives for Using Social Network Sites and Their Relationships to Users' Personality Traits. *Conference Papers -- International Communication Association*, 1-38.
- Halliday, F. (1993). Orientalism and its critics. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 20(2), 145-163. <https://doi.org/10.1080/13530199308705577>
- Hamilton, M. (1991). The image of Arabs in the Sources of American Culture. *Choice*, 28, 1271-1281. Recuperado a partir de: <https://core.ac.uk/download/pdf/159592853.pdf>
- Hay, D. (1968). *Europe: The Emergence of an Idea*. Edinburgh University Press.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Paidós.
- Hernández-Santaolalla, V. (2011). La amenaza de los otros: la configuración del enemigo de las series de televisión a través de la teoría de la propaganda. En M. A. Pérez-Gómez (coord.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, 755-768. Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Herreros, M. (1989). *Teoría y técnica de la propaganda (formas publicitarias)*. Promoción y Publicaciones Universitarias de Barcelona.

- Higueras-Ruiz, M. J. (2019). Aproximación a un modelo de análisis de ficción televisiva. El estilo creativo del showrunner en las series de televisión contemporáneas. En F. Sierra y J. Alberich (eds,) (2019). *Espistemología de la comunicación y cultura digital: Retos emergentes*, 311-325. Universidad de Granada.
- Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy*. Penguin.
- (1987). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Grijalbo.
- (1992). *The Uses of Literacy*. Penguin Books.
- Hollows, J. (2000). Feminism, Cultural Studies and Popular Culture. *Feminism, Femininity and Popular Culture*, 15-28. Manchester University Press.
- Hostil, O. R. (1969). *Content analysis for the social sciences and humanities*. Addison Wesley.
- Huici, A. (1996). *Estrategias de persuasión. Mito y propaganda política*. Alfar.
- (2017). *Teoría e historia de la propaganda*. Editorial Síntesis.
- Huntington, S. P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Yale University Press.
- Igartua, J. J. y Humanes, M. L. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Editorial Síntesis.
- Irwin, R. (2007). *For Lust of Knowing*. Penguin Books.
- Iyengar, S. y McGuire, W. J. (1993). *Explorations in Political Psychology*. Duke University Press.

- Jódar, A. (2003). Los problemas de la mirada en la creación artística: la imagen de la mujer árabe. *Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales*, 206-214. Universidad de Sevilla.
- Klapp, O. (1954). Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control. *American Sociological Reviews*, 19(1), 56-62.
- Katz, D. y Braly, K. (1933). Racial stereotypes in one hundred college students. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28, 280-290.
- (1935). Racial prejudice and racial stereotypes. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 30, 175-193.
- Kaufman, G. (2015): Odium dicta. Libertad de expresión y protección de grupos discriminados en Internet. *México D.F: Consejo Nacional para prevenir la Discriminación*. Recuperado a partir de:
https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/144564/OdiumDicta_WEB-INACCSS.
- Kozlovic, A. K. (2007). Islam, Muslims and Arabs in the popular Hollywood cinema. *Comparative Islamic Studies*, 3, 213-246.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido*. Teoría y Práctica. Paidós.
- Laroui, A. (1984). *El islam árabe y sus problemas*. Ediciones Península.
- Lasswell, H. (1927). The Theory of Political Propaganda. *The American Political Science Review*, 21(3), 627-631.
- Leavis, F. R. y Thompson, D. (1933). *Culture and Environment: The Training of Critical Awareness*. Greenwood Press.

- Leiris, M. (1950). L'ethnologue devant le colonialisme. *Les Temps Modernes*, 58, 125-145.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Crítica
- Lewis, B. (1993). *Islam and the West*. Oxford University Press.
- Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. MacMillan.
- (2003). *La opinión pública*. Cuadernos de Langre.
- Little, D. (2008). *American Orientalism: The United States and The Middle East Since 1945*. University of North Carolina Press.
- Llorent, V. (2009): Utilización de signos religiosos en los centros escolares de Alemania y reino Unido: el velo islámico. *Revista Educación XXI*, 12, 97-121. <https://doi.org/10.5944/educxx1.1.12.290>
- López, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación*, 4, 167-179. Universidad de Huelva.
- López, B. y Bravo, F. (2008). Visiones del Islam y la inmigración musulmana. Un intento de clasificación. *Actas del V Congreso sobre la Inmigración en España. La Imagen Social y mediática de la inmigración*, 1-24. Universidad Autónoma de Madrid.
- López-Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI, Revista de Educación*, 4, 167-179. Universidad de Huelva.
- Llorente, M. (2003). Civilización contra barbarie. En J. Collins y R. Glover (eds.), *Lenguaje colateral. Claves para justificar una guerra*. Páginas de Espuma.

- Lozano, J. C. (1994). Hacia la reconsideración del análisis de contenido en la investigación de los mensajes comunicacionales. En Cervantes y Sánchez (coords.). *Investigar la comunicación. Propuestas Iberoamericanas*, 135-158. CEIC Universidad de Guadalajara.
- (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. Pearson educación.
- Martín, E. (2002). *La imagen del magrebí en España: una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*. Bellaterra.
- Martínez, F. (2019). Comunicación y sociedad en la era de internet. En F. Sierra y J. Alberich (eds.). *Epistemología de la comunicación y cultura digital: retos emergentes*, 257-270. Universidad de Granada
- Martín, A. (2010). El velo islámico, de signo de sumisión de la mujer a símbolo de 'rebeldía' frente al mundo occidental. Recuperado a partir de (RTVE): <https://www.rtve.es/noticias/20100429/velo-islamico-signo-sumision-mujer-simbolo-rebeldia-frente-mundo-occidental/329424.shtml>
- Martín, G. (1995). *Mujeres, desarrollo y democracia en el Magreb*. Fundación Pablo Iglesias.
- (2005). Mujeres musulmanas: entre el mito y la realidad. En F. Checa y Olmos (ed.), *Mujeres en el camino: el fenómeno de la migración femenina en España*, 193-2020. Icaria.
- (2006). Patriarchy and Islam. *Quaderns de la Mediterrània*, 7, 37-43.
- (2012). La islamofobia inconsciente. En G. Martín y R. Grosfoguel (eds.), *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*, 35-46. Casa árabe.

- Martín, G. y Grosfoguel, R. (eds.) (2012). *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Casa Árabe.
- Martín, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Alberto Santos Ediciones.
- Martínez, M. C. (1996). *Análisis psicosocial del prejuicio*. Síntesis.
- Martínez i Surinyac, G. (1998). *El guion del guionista. El desarrollo del guion desde la idea hasta el guion literario*. Editorial Cims 97.
- McCombs, M. (1996). Influencia de las noticias sobre nuestras imágenes del mundo. *Bryant y Zillmann*, 13-34.
- McCombs, M. y Shaw, D. (1993). The evolution of agenda-setting research: Twenty-five years on the marketplace of ideas. *Journal of Communication*, 43, 58-67.
- McQuail, D. y Windahl, S. (1997). *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva*. Eunsa.
- McRobbie, A. (1997). The Es and the Anti-Es: New Questions for Feminism and Cultural Studies. En M. Ferguson y P. Golding (eds.), *Cultural Studies in Question*. Manchester University Press.
- (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Sage Publications.
- Mesa, L. (2010). *La imagen del mundo árabe y musulmán en la prensa española*. Fundación Tres Culturas del Mediterráneo.
- Mernissi, F. (1991). *Women and Islam: an historical and theological enquiry*. Oxford Basil Blackwell.

- Mezzadra, S.; Spivak, G.; Mohanty, C.; Shohat, E.; Hall, S.; Chakrabarty, D.; Mbembe, A.; Young, R. J. C.; Puwar, N; y Rahola, F. (2008). *Estudios Postcoloniales*. Traficantes de sueños.
- Michalak, L. (1988). *Cruel and Unusual: Negative Images of Arabs in American Popular Culture*. American Arab Anti-Discrimination Committee.
- Millán, M. (1998). Feminismo(s) y teorías del cine: de la deconstrucción a la politización de las diferencias. *Versión 8*, UAM-X México, 145-160.
- Mishra, S. (2007). Liberation vs purity: representations of Saudi women in the American press and American women in the Saudi press. *The Howard Journal of Communication*, 18, 256-276.
- Morelli (2002). *Principios elementales de la propaganda de Guerra (utilizables en caso de guerra fría, caliente o tibia)*. Hiru.
- Moreno, C. y Sodepaz (1999). ¿Racismo en las imágenes? Un método para el análisis de imágenes fotográficas. *Cuadernos África, América Latina*, n.º especial 1999. Sodepaz.
- Morgan, M. (2008). La teoría del cultivo. En M. T. Baquerín de Riccitelli (ed.), *Los medios ¿aliados o enemigos del público?*, 17-46. Educa.
- Morris, M. (1997). A Question of Cultural Studies, Back to the Reality? En A. McRobbie (ed.) (1997) *Social Experience and Cultural Studies*, Manchester University Press.
- Motilla, A. (2004). La libertad de vestimenta: el velo islámico. En A. Motilla (ed.), *Los musulmanes en España. Libertad religiosa e identidad cultural*, Trotta.
- Moualhi, D. (2000). Mujeres musulmanas: estereotipos occidentales versus realidad social. *Revista de Sociología*, 60, 291-304. Doi: 10.5565/rev/papers/v60n0.1044

- Muñiz, C.; Saldierna, A.R.; Marañón, F.J.; y Rodríguez, A.B. (2013). Creens to See the World. Television Stereotypes of the Mexican Indigenous Population and the Generation of Prejudice. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68, 290-308.
- Munné, F. (1989). Prejuicios, estereotipos y grupos sociales. En *Mayor y Pinillos*, 1989, 315-363.
- Najm, A. N. (2019). Negative Stereotypes of Arabs. The Western Case. *IJSW, The Indian Journal: Social Sciences*, 80(1), 87-114. Doi: 10.32444/IJSW.2018.80.1.87-114
- Nassar, N. (2008). *Factors that Predict Attitudes Toward Arabs: Personality, Religiosity, Level of perceived Threat and Level of Media Exposure*. ProQuest: Umi Dissertation Publishing.
- Nasr, S. H. (2005). *Islam. Religion, History, and Civilization*. HarperCollins e-books.
- Navarro, L. (2007). *Interculturalidad y comunicación: la representación mediática del mundo árabe-musulmán*. Universidad de Valencia.
- (2008). *Contra el Islam: La visión deformada del mundo árabe en Occidente*. Almuzara.
- (2012). Islamofobia y sexismo. Las mujeres musulmanas en los medios de comunicación occidentales. En G. Martín y R. Grosfoguel (eds.), *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*, 141-166. Casa árabe.
- Nazanín, M. (2009). *El islam sin velo*. Del bronco.
- Nawar, I. (2007). Portraying women in the Western and Arab Media, General Remarks, *Quaderns de la Mediterrània* 8, 272-275.

- Newcourt-Nowodorski, S. (2006). *La propaganda negra en la Segunda Guerra Mundial*. Algaba Ediciones.
- Nittle, N. K. (2016). *Common Muslim and Arab Stereotypes in Tv and Film*, ThoughtCo, 23 July 2019. Recuperado a partir de:
<https://www.thoughtco.com/tv-film-stereotypes-arabs-middle-easterners-2834648>
- Nordenstreng, K. y Varis, T. (1976). *¿Circula la televisión en un solo sentido? Examen y análisis de la circulación de los programas de televisión en el Mercosur*. Unesco.
- Miladi, N. (2021). The Discursive Representation of Islam and Muslims in the British Tabloid Press. *Journal of Applied Journalism and Media Studies*, 10(1), 117-138. https://doi.org/10.1386/ajms_00024_1
- Nye, J. (2004). *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. PublicAffairs
- Padilla, H. (2011). La mujer en el islam: feminismo. *XXIII simposio electrónico internacional. Medio oriente y norte de áfrica. Estados Altercados y la geopolítica de la transformación*. Ceid: Centro de estudios internacionales para el desarrollo.
- Páez, D. (2004). Relaciones intergrupales. En I. Fernández, S. Ubillos, E. Mercedes y D. Páez (coords.), *Psicología Social, Cultura y Educación*, 752-768. Pearson Educación.
- Pascual, E. (2015). El Hiyab. *'Ilu. Revista De Ciencias De Las Religiones*, 20, 165-191. https://doi.org/10.5209/rev_ILUR.2015.v20.50409
- Park, R. (1922). *The Immigrant press and its control*. Harper.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

- Paolucci, G. y Eid, C. (2006). *Cien preguntas sobre el islam. Entrevista a Samir Khalil Samir*. Encuentro Ediciones.
- Perceval, J. M. (1996). *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco*. Instituto de Estudios Almerienses.
- Pérez del Pozo, M. J. (2020). El islam en Rusia: desafíos a la seguridad y respuestas estratégicas. *Revista de Estudios en Seguridad Internacional*, 6(2), 45-61.
<http://dx.doi.org/10.18847/1.12.3>
- Pérez Serrano, G. (1984). *El análisis de contenido en la prensa. La imagen de la Universidad a Distancia*. U.N.E.D.
- Pérez-Rufi, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón Y Palabra*, 20(4_95), 534-552.
<https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Pilleux, M. (2002). La educación y el prejuicio étnico. *Contexto Educativo*, 24.
Recuperado a partir de: <http://contexto-educativo.com.ar/2002/4/nota-07.htm>
- Pineda, A. (2006). *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Alfar.
- Piñuel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística* 3(1), 1-42.
- Pizarroso, A. (1990). *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. EUDEMA.
- (2004). Guerra y Comunicación. En F. R. Contreras y, F. Sierra (Coords.), *Culturas de Guerra: medios de información y violencia simbólica*, 17-56. Cátedra.
- Pratkanis, A. y Aronson, E. (1994). *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Paidós.

- Pulido, M. (2017). El concepto de triangulación metodológica aplicado al estudio científico de las relaciones públicas. En M. Pulido (coord.), *Tendencias de investigación en comunicación*, 93-119. Egredius Ediciones.
- Quin, R. y McMahon, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Ediciones de la Torre.
- Qumsiyeh, M. B. (2003). 100 Year of Anti-Arab and anti-Muslim Stereotyping. *The Prism*. Recuperado a partir de:
https://www.ibiblio.org/prism/jan98/anti_arab.html
- Qutub, A. (2013). Harem Girls and Terrorist Men: Media Misrepresentations of Middle Eastern Cultures. *Colloquy*, 9, fall, 139-155. Recuperado a partir de:
https://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u2276/qutub_essay8.pdf
- Rabi, A. (2003). *Orientalismo. Ayer y hoy*. Recuperado a partir de:
<http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/61/278.pdf>
- Rediehs, L. (2003). Maldad. En J. Collins y R. Glover (eds.), *Lenguaje colateral. Claves para justificar una guerra*, 195-211. Páginas de Espuma.
- Reviriego, C. (2011). Amplitud de miras: nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas. *Cahiers du cinéma-España*, 47, 6-8.
- Ridouani, D. (2011). The Representation of Arabs and Muslims in Western Media. *RUTA Comunicación*, [en línea], 2011, Núm. 3, Recuperado a partir de:
<https://www.raco.cat/index.php/Ruta/article/view/243531>
- Rodinson, M. (1989). *La fascinación del islam*. Ediciones Júcar.
- Rodríguez, I. (2001). *Convergencia de tiempos*. Atlanta AG.
- Rodríguez, R. (2004). *Teoría de la Agenda-Setting. Aplicación a la enseñanza universitaria*. A. F. Alaminos.

Rowan, J. (2012). *Estudios Culturales*. FUOC: Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya.

Runnymede Trust (1997). *Islamophobia: a challenge for us all*. Commission on British Muslims and Islamophobia.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. DeBolsillo.

Saiz, J.L.; Rapimán, M.E.; y Mladinic, A. (2008). Estereotipos sobre los Mapuches: su reciente evolución. *Psykhe*, 17(2), 27-40. <https://doi.org/10.4067/S0718-22282008000200003>

Sanchez, L. y Fernández, R. (2015). Marginalidad y cultura en el contexto local. Un análisis desde los estudios culturales. *Didasc@lia: Didáctica y Educación*, Vol. VI, 2015, número 5 (monográfico especial), Julio.

Sardar, Z. (1999). *Concepts in Social Sciences: Orientalism*. Open University Press.

Sartori, G. (1998). *Home Videns. La sociedad teledirigida*. Taurus.

Schiappa, E.; Gregg, P.B.; y Hewes, D.E. (2005). The Parasocial Contact Hypothesis. En *Communication Monographs*, 72(1), 92-115.

Seiter, E. (1986). Stereotypes and the media: a re-evaluation. En *Journal of Communication*, 36(4), 14-26.

Sejer, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Paidós.

Sides, J., y Gross, K. (2013). Stereotypes of Muslims and Support for the War on Terror, En *The Journal of Politics*, 75(3), 583-598.

Sierra, F. (1999). *Elementos de teoría de la información*. Mad.

- Shaheen, J. (1984). *The TV Arab*. Bowling Green State University Popular Press.
- (1997). *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*. Georgetown Univ Ctr for Muslim
- (2000). Hollywood's Muslim Arabs. *The Muslim World*, Volume 90, Spring, 22-42. <https://doi.org/10.1111/j.1478-1913.2000.tb03680.x>
- (2001). *Reel Bab Arabs. How Hollywood Vilifies a People*. Olive Branch Press.
- (2007). *Guilty. Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*. Olive Branch Press.
- (2015). Hollywood's Bab Arabs. Sleazy Princes, Greedy Sheikhs, and Evil Terrorists: How a De-Humanizing Ethnic Stereotype Persists. *Cairo Review* 16/2015, 84-97.
- Stroebe, W. e Insko, C. A. (1989). Stereotype, Prejudice, and Discrimination: Changing Conceptions in Theory and Research. En D. Bar-Tal, C. F. Graumann, A. W. Kruglanski, y W. Stroebe (eds.), *Stereotyping and Prejudice. Changing Conception*, 3-34. Springer Verlag. https://doi.org/10.1007/978-1-4612-3582-8_1
- Suárez, M. L. (2013). La libertad religiosa y el derecho a llevar el velo islámico en las escuelas desde una perspectiva constitucional. En VV.AA, *La laicidad. Debates del Instituto Bartolomé de las Casas*, 25, 331-345. Recuperado a partir de: <http://digital.casalini.it/2981679>
- Tajfel, H. (1969). Cognitive Aspects of Prejudice. *The Journal of Social Issues*, 4(25), 79-97.

- Tamborini, R.; Mastro, D.E.; Chory-Assad R.M.; y Huang, R.H. (2000). The color of crime and the court: A content analysis of minority representation on television. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 77(3), 639-653. <https://doi.org/10.1177/107769900007700312>
- Taylor, S. E y Fiske, S. T. (1978). Getting inside the head: methodologies for process analysis. En J. H. Harvey, W. Ickes y R. F. Kidd (eds.), *New directions in attribution research*, vol. III, Erlbaum. Hillsdale.
- Taylor, S. E. (1981). The interface of Cognitive and Social Psychology. En J. H. Harvey (ed.), *Cognition Social Behavior and the Environment*. Lawrence Erlbaum Associates. Hillsdale, N.J.
- Thompson, E. P. (1963). *The Making of the English Working Class*. Vintage Books.
- Tibawi, A. L. (1964). English-Speaking Orientalist. *Islamic Quarterly*, 8, 25-45.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décaméron*, Mouton.
- Todorov, T. (1974). Las categorías del relato literario. *Análisis estructural del relato*, 155-192. *Tiempo Contemporáneo*.
- Ubieta, E. (1996). Notas para un estudio de la marginalidad en Cuba. *Revista Contracorriente*, 4, abril-junio. Cuba.
- Valero Heredia, A. (2017). Los discursos del odio. Un estudio jurisprudencial. *Revista Española de Derecho Constitucional*, 110, 305-333. <https://doi.org/10.18042/cepc/redc.110.11>

- Van Dijk, T. (2005). Política, ideología y discurso. *Revista: Quórum académico* 2(2), 15-47
- (2006). Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. *Revista signos*, 39(60), 49-74. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342006000100003>
- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel*. Crítica.
- Vinacke, E. (1957). Stereotypes as Social Concepts. *The Journal of Social Psychology*, 46, 229-243.
- Walton, D. (2017). *Teoría y práctica de los estudios culturales*. Carpe Noctem.
- Williams, R. (1981). *Culture*. Fontana.
- (1987). *Culture and Society: Coleridge to Orwell*. Hogarth.
- (2001). *Cultura y sociedad*. Nueva Visión.
- Wimmer, R. y Dominick J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Editorial Bosch.

6.2. Webgrafía.

AA (25 de octubre de 2019). *Presidente francés habla sobre velo musulmán en su país.*

Recuperado a partir de: <https://www.aa.com.tr/es/mundo/presidente-franc%C3%A9s-habla-sobre-velo-musulm%C3%A1n-en-su-pa%C3%ADs/1626547>

— (15 de octubre de 2020). *EEUU: Biden promete inclusión de musulmanes en su administración.* Recuperado a partir de:

<https://www.aa.com.tr/es/mundo/eeuu-biden-promete-inclusi%C3%B3n-de-musulmanes-en-su-administraci%C3%B3n/2007848>

ABC (25 de septiembre de 2017). *Obama: Los musulmanes ayudaron a construir*

EE.UU. Recuperado a partir de: https://www.abc.es/internacional/abci-obama-dice-inexcusable-retorica-antimusulmana-no-tiene-cabida-eeuu-201602032038_noticia.html

— (7 de agosto de 2018). *Boris Johnson, acusado de islamófobo por comparar a las mujeres con burka con «buzones de correos».* Recuperado a partir de:

https://www.abc.es/internacional/abci-boris-johnson-acusado-islamofobo-comparar-mujeres-burka-buzones-correos-201808071203_noticia.html

Agencia de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea (2018). *Segunda encuesta de la Unión Europea sobre las minorías y la discriminación. Musulmanes: algunas conclusiones.* Recuperado a partir de:

https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2017-eu-minorities-survey-muslims-selected-findings_es.pdf

Agosto, R. J. (2015, enero). *Estereotipada la imagen musulmana.* Universidad de

Puerto Rico. Recuperado de: <https://www.uprrp.edu/2015/01/estereotipada-la-imagen-musulmana/>

Antena 3. (31 de enero de 2012). *Barack Obama, fan de 'Homeland'*. Recuperado a partir de: https://www.antena3.com/objetivotv/actualidad/internacional/barack-obama-fan-homeland_2012013157909cb66584a8b7b4299a11.html

Barrio, C. (2016, julio). *Islamofilia, una tendencia creciente*. Recuperado de: <https://www.elclubdelosviernes.org/islamofilia/>

BBC (19 de febrero de 2015). *Obama llama la atención sobre la radicalización de los jóvenes por grupos extremistas*. Recuperado a partir de: https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2015/02/150219_ulnot_obama_islam_conferencia_washington_amv

— (29 de octubre de 2020). *"Macron el insolente" y "el demonio de París": por qué parte del mundo islámico está furioso con el presidente de Francia*. Recuperado a partir de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-54717650>

— (18 de abril de 2021a). *Acceso exclusivo de la BBC al territorio controlado por el Talibán en Afganistán: "Hemos ganado la guerra, EE.UU. ha perdido"*. Recuperado a partir de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-56759581>

— (31 de agosto de 2021b). *Afganistán: lo que pueden ganar o perder otros países con el Talibán en el poder*. Recuperado a partir de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-58390106>

Bolaños, L. (2015, noviembre). *Las industrias culturales y periodísticas en la construcción de estereotipos y odio hacia los árabes y el Islam*. Chiapas Paralelo. Recuperado de: <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2015/11/las-industrias-culturales-y-periodisticas-en-la-construccion-de-estereotipos-y-odio-hacia-los-arabes-y-el-islam/>

Centro de Investigación Pew (9 de agosto de 2017). *Muslims and Islam: Key findings in the U.S. and around the world*. Recuperado a partir de:

<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/08/09/muslims-and-islam-key-findings-in-the-u-s-and-around-the-world/>

— (1 de abril de 2019). *The countries with the 10 largest Christian populations and the 10 largest Muslim populations*. Recuperado a partir de:

<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/04/01/the-countries-with-the-10-largest-christian-populations-and-the-10-largest-muslim-populations/>

DW (21 de marzo de 2018). *Merkel reitera que el islam y los musulmanes son "parte" de Alemania*. Recuperado a partir de: <https://www.dw.com/es/merkel-reitera-que-el-islam-y-los-musulmanes-son-parte-de-alemania/a-43067406>

El Diario (8 de diciembre de 2015). *Trump arma otro escándalo con la idea de prohibir la entrada de todos los musulmanes a EEUU*. Recuperado a partir de:

https://www.eldiario.es/politica/trump-prohibir-entrada-musulmanes-eeuu_1_2373101.html

— (8 de agosto de 2016). *El Parlamento de la Unión Africana aprueba la prohibición de la mutilación genital femenina*. Recuperado a partir de:

https://www.eldiario.es/desalambre/parlamento-union-africana-prohibicion-mutilacion_1_3871539.html

El Mundo (14 de agosto de 2010). *Obama defiende el derecho a construir una mezquita en la 'zona cero'*. Recuperado a partir de:

https://www.elmundo.es/america/2010/08/14/estados_unidos/1281747935.html

— (31 de agosto de 2021). *Afganistán, últimas noticias | Interpol suspende el acceso de Afganistán a sus bases de datos*. Recuperado a partir de:

<https://www.elmundo.es/internacional/2021/08/31/612dbfc021efa0cd4b8b4574.html>

El País (5 de junio de 2009). *Obama: El islam es parte de América*. Recuperado a partir de:

https://elpais.com/diario/2009/06/05/internacional/1244152801_850215.html

— (4 de septiembre de 2021). *Así les hemos contado la vuelta al poder de los talibanes en Afganistán*. Recuperado a partir de:

<https://elpais.com/internacional/2021-09-03/ultimas-noticias-de-afganistan-el-conflicto-y-la-situacion-con-los-talibanes-en-directo.html>

El Periódico (1 de septiembre de 2021). *Así hemos contado las últimas noticias de Afganistán con la salida de EEUU de Kabul y el fin a 20 años de misión*.

Recuperado a partir de:

<https://www.elperiodico.com/es/internacional/20210801/afganistan-talibanes-ultimas-noticias-directo-12007632>

Financial Times (18 de agosto de 2021). *La victoria de los talibanes aumenta el temor a que Al Qaeda pueda reagruparse en Afganistán*. Recuperado a partir de:

<https://www.expansion.com/economia/financial-times/2021/08/18/611d087ee5fdea64048b45a0.html>

FormulaTV (2017). *Strike Back*. Recuperado a partir de:

<https://www.formulatv.com/series/strike-back/>

Instituto Islam para la Paz (2018). *Precisiones sobre 'terrorismo islámico' e*

'islamofobia'. Recuperado a partir de: <https://xdoc.mx/preview/terrorismo-islamico-e-islamofobia-5f5fd677141a7>

Intertational Islamic News Agency (IINA) (2021). Recuperado a partir de:

<https://www.abu.org.my/portfolio-item/international-islamic-news-agency/>

OBERAXE (10 de diciembre de 2020). *Informe sobre la intolerancia y la*

discriminación hacia los musulmanes en España. Recuperado a partir de:

https://www.inclusion.gob.es/oberaxe/ficheros/documentos/InfDiscrMusul_20201210.pdf

Organización Mundial de la Salud (3 de febrero de 2020). *Mutilación genital femenina*.

Recuperado a partir de: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>

Ramírez, A. (2016). *Islamofobia: estereotipos al uso*. Fundación de Cultura Islámica.

Recuperado a partir de: <http://twistislamophobia.org/2016/02/09/islamofobia-estereotipos-al-uso/>

Rosati, S. (2018). *Árabes en España: ni todos machistas, ni ellas sumisas. Y tampoco terroristas*. El País. Recuperado a partir de:

https://elpais.com/elpais/2018/05/14/planeta_futuro/1526308299_831665.html

Said, E. (2003). *El humanismo como resistencia*. El País. Recuperado a partir de:

https://elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061594232_850215.html

Serielistas (2020). *Jack Ryan*. Recuperado a partir de:

<https://serielistas.lasexta.com/jack-ryan/>

Spoiler Time (2017). *Cinemax prepara el reboot de Strike Back*. Recuperado a partir de:

<https://spoilertime.com/noticia/cinemax-prepara-el-reboot-de-strike-back/>

Swissinfo.ch (31 de agosto de 2021). *Biden defiende la retirada de EEUU de Afganistán mientras los talibanes celebran*. Recuperado a partir de:

<https://www.swissinfo.ch/spa/afp/biden-defiende-la-retirada-de-eeuu-de-afganist%C3%A1n-mientras-los-talibanes-celebran/46908694>

The New York Times (11 de septiembre de 2021). *Veinte años después, la guerra contra el terrorismo continúa*. Recuperado a partir de:

<https://www.nytimes.com/es/2021/09/11/espanol/9-11-que-paso.html>

6.3. Filmografía.

Affleck, B. (Director). (2012). *Argo* [Película]. Warner Bros; GK Films; Smoke House Pictures.

Alexander, T. y Eastman, B. (Productores ejecutivos). (2004). *The Grid* [Serie de televisión]. BBC; Carnival Film & Television; DAS Productions; Fox Television Network; Turner Television.

Bassett, M. J., Harries, A. y Hughff, S. (Productores ejecutivos). (2018). *Strike Back: Retribution* [Serie de televisión]. Double D Productions.

Behrman, W. y Rockström (Creadores / Productores). (2020). *Kalifat* [Serie de televisión]. Filmlance International AB; Imaginarium Films.

Bellisario, D. P., Binder, S. D., Brennan, S., Cardea, F., Glasberg, G., Johnson, C. F., Schenck, G., Harmon, M. y Horowitz, M. (Productores ejecutivos). (2003-). *NCIS* [Serie de televisión]. Belisarius Productions; Paramount Television; CBS Paramount Network Television; CBS Television Studios; CBS Studios.

Bigelow, K. (Director). (2008). *The Hurt Locker* [Película]. Summit Entertainment; First Light Production; Kingsgate Films; Grosvenor Park Media; Voltage Pictures.

Carmichael, J., Katcher, A., Nandan, R., Welch, R., Youssef, R., Bedard, B., Ayoub, I., Bradbeer, H., Hodges, J. (Productores ejecutivos). (2019-). *Ramy* [Serie de televisión]. A24

Cistaré, M. (Productor ejecutivo). (2018). *La víctima n.º 8* [Serie de televisión]. Telemadrid; ETB; Mediapro; Globomedia; K2000.

- Eastwood, C. (Director). (2014). *American Sniper* [Película]. Warner Bros; Village Roadshow; RatPac-Dune Entertainment; 22 & Indiana Pictures; Mad Chance Productions; Malpaso Productions; Mad Chance.
- Edelstein, M., Voll, D., Levisetti, E. B., Addis, K. y Parriott, J. D. (Productores ejecutivos). (2003-2004). *Threat Matrix* [Serie de televisión]. Industry Entertainment; Touchstone Television.
- Eisenstein, S. M. (Director). (1925). *La huelga* [Película]. Proletkult Production, Goskino.
- (Director). (1925). *Acorazado Potemkin* [Película]. Mosfilm; Goskino.
- Eisenstein, S. M. y Aleksandrov, G. (Directores). (1928). *Octubre* [Película]. Sovkino.
- Fran Araújo, F., Calleja, I., Corral, D., de la Torre, D., Gockel, C., Lustres, E., Marini, A. y Pena, B. (Productores ejecutivos). (2020). *La Unidad* [Serie de televisión]. Movistar+; Vaca Films.
- Fuglsig, N. (Director). (2018). *12 Strong* [Película]. Alcon Entertainment; Black Label Media; Jerry Bruckheimer Films.
- Futterman, D., Gibney, A., Wright, L. y Zisk, C. (Productores ejecutivos). (2018). *The Looming Tower* [Serie de televisión]. Legendary Television.
- Gaghan, S. (Director). (2005). *Syriana* [Película]. Warner Bros.
- Gordon, H., Gansa, A., Raff, G., Cuesta, M., Nir, A. y Telem, R. (Productores ejecutivos). (2011-2020). *Homeland* [Serie de televisión]. Teakwood Lane Productions; Cherry Pie Productions; Keshet Films; Fox 21 Television Studios; Showtime Originals.
- Greengrass, P. (Director). (2006). *United 93* [Película]. Universal Pictures.

- Harries, A., Kennair-Jones, H., Percival, D., Pyke, E., Saint, T. y Spotnitz, F. (Productores ejecutivos). (2010-2015). *Strike Back* [Serie de televisión]. Left Bank Pictures.
- Johnson, D. A. y Johnson, G. R. (Creadores / Productores). (2002-2005). *Sue Thomas* [Serie de televisión]. Ebbelhut F.B. Eye; Ebbelhut Productions.
- Katz, G., Petersen, W., Beckner, M. F. y Cassidy, S. (Productores ejecutivos). (2001). *The Agency* [Serie de televisión]. Radiant Productions; Agency Films; Studios USA Television; Universal Network Television; CBS Productions.
- Lehmann, M., Nir, A., Fitzpatrick, H., Yates, D., Raff, G., Wright, C., Gordon, H. (Productores ejecutivos). (2014-2016). *Tyrant* [Serie de televisión]. Fox 21; FX Productions; Keshet Media Group; Teakwood Lane Productions.
- Lurie, R. (Director). (2019). *The Outpost* [Película]. Millennium Media; York Films of England.
- Mercurio, J. (Creador / Productor). (2018). *Bodyguard* [Serie de televisión]. World Productions.
- Michael Bay, M., Sackheim, D., Cuse, C., Roland, G., Ellison, D., Form, A., Fuller, B., Goldberg, D., Neufeld, M., Ross, M. y Springer, L. (Productores ejecutivos). (2018-). *Jack Ryan* [Serie de televisión]. Platinum Dunes; Amazon Prime Video; Dune Films; Paramount Television; Carlton Cuse Productions; Skydance Productions; Skydance Television.
- Reiff, E. y Voris, C. (Creadores / Productores). (2005). *Sleeper Cell* [Serie de televisión]. Showtime.

Riefenstahl, L. (Directora). (1935). *El triunfo de la voluntad* [Película]. Leni Riefenstahl-Produktion.

— (Directora). (1938). *Olimpia* [Película]. Olympia Film GmbH; Tobis Filmkunst; International Olympic Committee.

Scott, R. (Director). (2008). *Body of Lies* [Película]. Warner Bros; Scott Free Productions; De Line Pictures.

Stone, O. (Director). (2006). *World Trade Center* [Película]. Paramount Pictures.

Surnow, J., Cochran, R., Grazer, B., Gordon, H., Katz, E., Sutherland, K., Cassar, J., Coto, M., Fury, D., Turner, B., Brada, B., Gansa, A., Johannessen, C., y Krantz, T. (Productores ejecutivos). (2001-2010). *24* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television; Imagine Television.

BLOQUE VII. ANEXOS

7. Anexos.

7.1. *Homeland*.

a) Ficha técnica⁶⁸.

Título	<i>Homeland</i>
Año	2011-2020
N.º de temporadas	8
N.º de episodios	96
País	Estados Unidos
Creador/es	Howard Gordon, Chip Johannessen, Alex Gansa
Productora	20th Century Fox Television
Género	Thriller, intriga, espionaje, terrorismo...
Reparto	Claire Danes, Damian Lewis, Mandy Patinkin, Rupert Friend, F. Murray Abraham, Morena Baccarin, Miranda Otto, Sebastian Koch, Nina Hoss, Elizabeth Marvel, Alexander Fehling, Beau Bridges, Sarah Sokolovic, David Harewood, Michael O'Keefe, Mark Ivanir, Diego Klattenhoff, James Rebhorn, Jackson Pace, Morgan Saylor, Sarita Choudhury, Numan Acar, Zuleikha Robinson, Hrach Titizian, Shaun Toub, David Marciano, Navid Negahban, Chris Chalk, Jamey Sheridan, Maury Sterling, Amy Hargreaves, Marin Ireland, Timothée Chalamet, Sam Underwood, Joanna Merlin, Nazanin Boniadi, Amy Morton, Tracy Letts, Gary Wilmes, Pedro Pascal, Jason Butler Harner, David Diaan, Nimrat Kaur, Suraj Sharma, Robert Knepper, Linus Roache, Rohan Chand, Jake Weber, Morgan Spector, Sandrine Holt, Dylan Baker, Martin Donovan, Hugh Dancy
Música	Sean Callery
Fotografía	Nelson Cragg, Giorgio Scali, David Klein

b) Sinopsis⁶⁹.

La agente de la CIA Carrie Mathison (Claire Danes), quien sufre un grave trastorno bipolar que le persigue durante toda su trayectoria profesional, junto con su mentor y principal defensor de sus capacidades y aptitudes a pesar de dicha enfermedad, Saul Berenson (Mandy Patinkin), trabajan unidos en la defensa de la nación estadounidense, principal objetivo de terroristas, tanto nacionales como extranjeros. Sus misiones se

⁶⁸ Los datos de las cuatro series que han conformado el objeto de estudio han sido extraídos de páginas especializadas como Filmaffinity o IMDb.

⁶⁹ Las sinopsis de las diferentes series son de elaboración propia.

desarrollan por Estados Unidos, Europa y parte de la geográfica árabe, como Afganistán y Pakistán, principalmente. En las diferentes temporadas surge un enemigo particular, que coincide con la identidad de árabe y/o musulmán. Así, en la octava temporada, con Saul Berenson como consejero de seguridad nacional y Carrie Mathison apartada de la CIA por su presunta vinculación con Rusia, inician relaciones con los talibanes para alcanzar un acuerdo de paz, el cual será dinamitado a raíz de la muerte de los presidentes de Estados Unidos y Afganistán en suelo afgano.

7.2. *The Looming Tower*.

a) Ficha técnica.

Título	<i>The Looming Tower</i>
Año	2018
N.º de temporadas	1
N.º de episodios	10
País	Estados Unidos
Creador/es	Dan Futterman, Alex Gibney y Lawrence Wright
Productora	Legendary Television
Género	Drama, terrorismo
Reparto	Jeff Daniels, Tahar Rahim, Peter Sarsgaard, Wrenn Schmidt, Michael Stuhlbarg, Alec Baldwin, Bill Camp, Annie Parisse, Sullivan Jones, Virginia Kull, Louis Cancelmi, Ella Rae Peck, Jennifer Dundas, Stewart Steinberg, Donald Sage Mackay, Michael Quinlan, Samer Bisharat, Tawfeek Barhom, Bijan Daneshmand, Ibrahim Renno, Ken Arnold, Katie Flahive, Jordan Lage, Craig Wroe, Ayman Samman, Kenneth Fok, Eugene Khumbanyiwa, Jamie Neumann
Música	Will Bates
Fotografía	Jim Denault, Ivan Strasburg, Frederick Elmes

b) Sinopsis.

Inspirada en hechos reales, como se indica al inicio de cada episodio, *The Looming Tower* versa sobre la creciente amenaza de Al Qaeda a finales de los años 90, liderada por Osama bin Laden y Aymán az Zawahirí, y también aborda la rivalidad surgida entre los organismos del FBI y la CIA; un conflicto interno que pudo ser el desencadenante del 11S, facilitando los movimientos terroristas al ocultar y no compartir la CIA

información trascendental. Una historia basada en la novela homónima de Lawrence Wright, ganadora de un premio Pulitzer.

7.3. *Jack Ryan.*

a) Ficha técnica.

Título	<i>Jack Ryan, Tom Clancy's Jack Ryan</i>
Año	2018-
N.º de temporadas	2
N.º de episodios	16
País	Estados Unidos
Creador/es	Carlton Cuse y Graham Roland
Productora	Amazon Prime Video
Género	Acción, Thriller
Reparto	John Krasinski, Abbie Cornish, Wendell Pierce, Noomi Rapace, Ali Suliman, Emmanuelle Lussier Martinez, Dina Shihabi, Karim Zein, Nadia Affolter, Jordi Mollà, Arpy Ayvazian, Adam Bennett, Amir El-Masry, Goran Kostic, Eileen Li, Mena Massoud, Victoria Sanchez, Marie-Josée Croze, John Hoogenakker, Zarif Kabier, Kevin Kent, Brittany Drisdelle, Shailene Garnett, Matt McCoy, Maxime Robin, Jonathan Bailey, Jamil Khoury, Stéphane Krau, Al Sapienza, Kareem Tristan Alleyne, Ron Canada, Michael Gaston, Matthew Kabwe, Kaan Urgancioglu, Numan Acar, Mehdi Aissaoui
Música	Ramin Djawadi
Fotografía	Richard Rutkowski, Checco Varese, Christopher Faloona

b) Sinopsis.

Jack Ryan se desarrolla en la CIA como un prometedor analista, después de haber servido durante años en el ejército estadounidense. En su reciente puesto, encargado del estudio y análisis de Yemen, descubre un nuevo patrón de comunicación con transacciones económicas potencialmente peligrosas y que podría relacionarse con actividades terroristas, en el que aparecen el nombre de Mousa bin Suleiman. A partir de dicho momento, Jack Ryan junto a su jefe, James Greer, comienzan a realizar un seguimiento a Suleiman con la intención de averiguar quién es y cuáles son intenciones.

7.4. *Strike Back: Retribution.*

a) Ficha técnica.

Título	<i>Strike Back: Retribution</i>
Año	2018
N.º de temporadas	1 (6 de <i>Strike Back</i>)
N.º de episodios	10
País	Estados Unidos, Reino Unido
Creador/es	Jack Lothian
Productora	Cinemax y Sky 1
Género	Acción
Reparto	Daniel MacPherson, Warren Brown, Roxanne McKee, Alin Sumarwata, Nina Sosanya, Don Hany, Katherine Kelly, Trevor Eve, Phil Dunster, Youssef Kerkour, Selva Rasalingam, Zaqi Ismail, Benjamin O'Mahony, Jacob Guy Rusling, David Bark-Jones, Eszter Bánfalvi, Corey Johnson, Ghandi Kashmiri, Zsofia Tarjanyi, Hisham Swiedan, Nadeem Srouji, Ádám Béli
Música	Scott Shields
Fotografía	Jean-Philippe Gossart

b) Sinopsis.

Cuando el terrorista Omair Idrisi escapa con la ayuda de su célula del ejército sirio y británico, quienes habían coordinado su entrega para juzgarlo en Inglaterra, rápidamente la Coronel Adeena Donovan restablece la disuelta Sección 20, un equipo de operaciones especiales que tiene como principal objetivo detener al fugitivo y a su compañera sentimental Jane Lowry. Para llevar a cabo la misión reclutan al sargento británico Daniel “Mac” Macallister y al sargento estadounidense Samuel Wyatt, que cierran el grupo junto con la capitana Natalie Reynolds y los cabos Gracie Novin y Will Jensen. Todos ellos persiguen tanto a Idrisi y a Lowry como a sus colaboradores, fundamentalmente europeos. Paulatinamente descubren los numerosos delitos que han cometido y sus oscuras intenciones finales, que no son otras que atacar a Estados Unidos con la ayuda de un armamento (militar y químico) de última generación.

